This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

From the Library of the
Fogg Museum of Art
Harvard University

Paul J. Sachs

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

EN 1882

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie
Rue Garancière, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

DIRECTION GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

Du 12 au 15 avril 1882

SIXIÈME SESSION

PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie

RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCLXXXII

FOGG ART MUSEUM
HARVARD UNIVERSITY

DISCOURS

PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

DU 12 AU 15 AVRIL 1882

SIXIÈME SESSION

OUVERTURE DE LA SESSION

CONSTITUTION DU BUREAU

Par arrêté en date du 3 mars 1882, rendu sur la proposition du Directeur général des Beaux-Arts, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a décidé :

Que la réunion des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne aurait lieu en même temps que la réunion des délégués des Sociétés savantes, du mercredi 12 avril au samedi 15 avril.

Par arrêté en date du 11 avril 1882, rendu sur la proposition du Directeur général des Beaux-Arts, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a décidé :

1° Que les réunions des délégués des Sociétés des Beaux-Arts seraient présidées successivement par :

M. Mantz, Directeur général des Beaux-Arts ;

MM. Kaempfen, inspecteur des Beaux-Arts, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements ;

Nuitter, conservateur des Archives de l'Opéra, membre du Comité.

2° Que le vice-président de chaque séance serait choisi parmi les délégués des Sociétés des Beaux-Arts.

3° Que le président et le vice-président seraient assistés pendant les trois jours de la session par :

MM. Gustave Ollendorff, chef du bureau des Musées et des Expositions, secrétaire du Comité ;

Henry Jouin, secrétaire-rapporteur.

Séance du mercredi 12 *avril* 1882.

PRÉSIDENCE DE M. PAUL MANTZ.

La séance est ouverte à deux heures moins un quart dans le grand amphithéâtre Gerson, sous la présidence de M. Paul Mantz, Directeur général des Beaux-Arts.

Assistent à la séance : MM. Havard, Kaempfen, membres du Comité ; Darcel, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France ; et MM. les délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

M. le président invite le secrétaire du Comité à donner lecture des arrêtés ministériels concernant la date de la session et constituant le bureau de chaque séance. Cette lecture est faite par M. Ollendorff.

M. le président invite M. Castan, membre non résidant du Comité, secrétaire honoraire de la Société d'Émulation du Doubs, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence.

M. le président prend ensuite la parole et prononce l'allocution suivante :

« Messieurs,

« L'arrêté ministériel du 18 avril 1879, qui a créé le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, a divisé en deux sections la commission permanente chargée d'organiser les réunions

annuelles de la Sorbonne. La première est celle de l'histoire de l'art; la seconde, celle de l'enseignement. Cette distinction a été maintenue sur le papier; mais dans la réalité des choses, nous avons presque toujours travaillé ensemble, et, en effet, Messieurs, nous sommes, les uns et les autres, les ouvriers de la même œuvre. Nos ambitions seraient bien petites, si nous consentions à nous enfermer dans le cercle d'une spécialité trop rigoureuse; notre cœur serait bien étroit, si nous n'y pouvions loger en même temps la curiosité historique qui fait revivre le passé et l'étude constante des questions d'enseignement qui nous ouvrent les horizons de l'avenir.

« Comment séparer ces deux ordres de recherches? Alors qu'on a appris par les monuments et par les textes que la France a joué dans l'art un grand rôle, comment ne pas se demander par quelle méthode notre cher pays pourra perpétuer sa gloire ancienne et maintenir les récoltes futures au niveau des moissons passées? N'est-ce pas par l'enseignement du dessin, entendu dans son sens le plus large, que les écoles se conservent et qu'elles se protégent contre les dangers de la décadence? Cette conviction, Messieurs, c'est la vôtre, et la plupart d'entre vous s'occupent avec un zèle pareil des deux questions capitales qui sont la raison d'être de nos réunions de la Sorbonne.

« Nous continuerons donc, Messieurs, à travailler fraternellement et à mettre en commun les résultats de nos recherches historiques, les fruits de notre étude sur l'enseignement des arts. Ceux d'entre vous qui dépouillent les archives locales et qui jouissent du bonheur suprême de vivre dans les vieux papiers, ne suspendront pas leur enquête, et ils viendront, comme les années précédentes, nous faire part de leurs découvertes.

« Vous pouvez beaucoup, Messieurs, pour constituer les éléments qui, une fois groupés, permettront d'écrire l'histoire de l'art en France. Vous avez sous la main, dans les archives départementales et municipales, des sources d'information qui nous manquent, et vous êtes en mesure d'enseigner quelque chose, même aux Parisiens, car autrefois l'art était partout, et bien qu'elle fût géographiquement divisée, la France ébauchait dans les choses de l'esprit le principe de son unité féconde. Lorsque, en feuilletant un ancien registre, vous trouvez un renseignement sur l'œuvre d'un artiste,

vous ne mettez pas seulement en lumière un fait qui intéresse une ville ou une région, vous travaillez à l'histoire générale de l'art français. Si indifférente qu'elle paraisse, une ligne extraite d'un vieux compte est parfois de grande conséquence.

« Et à ce propos, Messieurs, permettez-moi de vous dire que, dans cet ordre d'investigations, le hasard ne saurait être un conseiller suffisant. Ne devrions-nous pas apporter dans nos recherches un esprit plus méthodique, une persistance plus raisonnée? Ce qu'il nous importe d'apprendre, c'est, avant tout, ce que nous ne savons pas. Malgré les trouvailles heureuses qui ont enrichi le fonds social, n'êtes-vous point frappés de la pauvreté des renseignements que nous possédons sur certaines périodes de notre histoire? Pourrais-je, sans vous lasser, citer quelques exemples? Si l'on songe à ce qu'étaient, au quinzième siècle, l'art de l'Italie et l'art des Flandres, on se persuade aisément que la France n'a pu rester muette entre ces deux éloquences, et qu'elle a dû être activement mêlée à cette révolution d'où est sorti l'art moderne. Parmi les peintres qui brillèrent à cette époque et qui montrent bien qu'il y avait déjà une école française, un seul, Jean Foucquet, nous est assez connu pour qu'il soit possible d'écrire sa biographie et de caractériser son talent. Quant aux autres, fort nombreux, qui travaillèrent pour les rois et pour les églises, vos recherches nous ont appris leurs noms, mais les œuvres ont péri, ou du moins nous ne savons pas les reconnaître. Ici, Messieurs, je vous demande la permission de vous adresser, non un conseil, mais une prière. Dans vos Musées et dans vos chapelles, regardez de très-près les peintures du quinzième siècle qu'on attribue à l'école flamande. Plusieurs sont des œuvres françaises. Vous vous rappelez la grande aventure de 1878 : un des tableaux les plus significatifs de nos provinces méridionales, le *Buisson ardent*, de la cathédrale d'Aix, passait depuis longtemps pour un Van Eyck. Un archiviste courageux dépouille les comptes du roi René, et il trouve la preuve que cette peinture aux colorations si chaudes est l'œuvre d'un peintre d'Avignon, Nicolas Froment. Vous pouvez, en cherchant bien, faire des découvertes analogues. Quels services vous rendriez à l'histoire si vos ingénieuses études démontraient à la France qu'elle a possédé au quinzième siècle une vaillante école de peinture!

« Il y a dans nos annales bien d'autres chapitres qui sont restés en

blanc. Puisque nous sommes entre nous, nous pouvons peut-être avouer que nous ne connaissons qu'imparfaitement notre seizième siècle. Sans doute les comptes des bâtiments du roi ont été publiés, et nous savons quelque chose de l'école de Fontainebleau; mais la visite des Italiens ne fut qu'un accident, et tout nous autorise à croire que, dans la France provinciale, beaucoup d'artistes résistèrent aux influences nouvelles et conservèrent, du moins en partie, l'originalité du tempérament national.

« Il vous appartient, Messieurs, de rechercher les noms et les œuvres de ces maîtres trop peu connus qui, malgré les séductions du maniérisme envahissant, eurent la force de rester naïfs. Il faudrait reconstituer patiemment cette histoire perdue et rendre à la France la monnaie du Vasari qui lui a manqué.

« En vous occupant de ces recherches qui jadis n'intéressaient qu'un certain nombre de curieux, mais qui bientôt trouveront un public attentif, vous ne négligerez pas, Messieurs, l'autre côté de votre devoir : vous continuerez à vous passionner pour la question vitale, celle de l'enseignement des arts.

« Ici le mouvement se précise et s'accélère. Des musées nouveaux se sont créés, et de modestes collections s'organisent, même dans les chefs-lieux de canton. Enfin, grâce au concours des municipalités et de l'État, les écoles se multiplient. De toutes parts, des modèles nous sont demandés, et nous les distribuons d'une main que nous voudrions voir plus généreuse encore. Mais il faut que la leçon du maître s'ajoute à la leçon des choses, et que l'esprit fasse parler la forme. Le Gouvernement sait bien que ce qui vous manque pour enseigner le dessin, ce sont les professeurs. Tout semble dire qu'il sera pourvu à ce grand besoin.

« Hier encore, M. le Ministre convoquait à Paris les candidats au brevet de capacité, et, pour les préparer aux examens qu'ils doivent passer bientôt, pour les initier aux méthodes rationnelles, l'Administration des Beaux-Arts a organisé à leur profit une fête intellectuelle dont ils garderont le souvenir. Plus de deux cents aspirants ont répondu à notre appel. A l'heure où je parle, ils dessinent, ils écoutent, ils apprennent. Sous la discipline de maîtres dont la science est doublée par le dévouement, ils se livrent à des exercices pédagogiques, et ils s'instruisent pour instruire nos enfants. Conduits au Louvre et à l'École des Beaux-Arts, ils ont eu

l'heureuse fortune d'entendre, devant les chefs-d'œuvre du passé, des conférenciers émérites expliquer et commenter les principales richesses de nos collections nationales. Ils devront désormais féconder par la méditation et par l'étude individuelle la leçon qui leur a été donnée et qui, nous l'espérons, ne sera point perdue.

« L'Administration des Beaux-Arts, pleinement d'accord avec celle de l'Instruction publique, est fermement décidée à n'épargner aucun effort pour que cet instrument merveilleux, le dessin, soit mis à la disposition de tous nos écoliers et contribue, comme une écriture supérieure, à l'expression de toutes les pensées, à l'affranchissement de toutes les intelligences. Vous nous aiderez, Messieurs, à hâter l'heure où ces grands résultats doivent être acquis. Et, de même que nous vous avons invité à redoubler de zèle dans l'étude des problèmes qui se rattachent à l'histoire de l'art français, nous vous demandons de vous occuper, avec une passion infatigable, de la question qui, en présence des progrès accomplis hors de nos frontières, est devenue la question urgente et sacrée, l'enseignement.

« Je déclare ouverte votre session de 1882, et je vous invite. Messieurs, à commencer vos travaux. »

M. Roman, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art des Hautes-Alpes, est invité par M. le président à donner lecture d'un mémoire intitulé : *Peintures murales de vingt églises des Hautes-Alpes*. Cette étude intéressante a trait à un certain nombre de fresques des quinzième et seizième siècles, qui n'avaient été jusqu'à ce jour l'objet d'aucun examen approfondi.

La parole est donnée ensuite à M. l'abbé Guillaume, archiviste du département des Hautes-Alpes, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art. Cet érudit a découvert, au mois d'octobre 1881, le *Mystère de Saint-Antoine*, écrit en langue provençale, dont il entretient l'assistance; et, particularité qui ajoute à l'intérêt de ce travail, des analogies fréquentes sont relevées par M. l'abbé Guillaume entre le texte du poëme dramatique qui l'occupe et les peintures dont M. Roman avait donné, quelques instants auparavant, la description curieuse.

A la suite de la lecture de M. l'abbé Guillaume, M. Roman demande la parole et discute l'opinion émise par M. l'archiviste des

Hautes-Alpes, d'après laquelle l'auteur des peintures murales de l'Argentière se serait inspiré du mystère de Saint-Antoine de Viennois.

M. Advielle, de l'Académie d'Arras, ajoute aux observations de M. Roman quelques remarques intéressantes, auxquelles répond M. l'abbé Guillaume, qui maintient la grande analogie dont il a été frappé, et sur laquelle il a cru devoir appeler l'attention de l'auditoire.

Cette discussion terminée, M. G. Le Breton, directeur du Musée céramique de Rouen, correspondant du Comité, lit un mémoire ayant pour titre : *le Sculpteur J. B. Lemoyne et l'Académie de Rouen.* L'auteur ne résiste pas au désir d'esquisser la biographie complète du sculpteur dont il parle. Un manuscrit de Haillet de Couronne a été le prétexte de son mémoire; mais des documents de diverses provenances s'ajoutent au texte du secrétaire de l'Académie de Rouen, et M. Le Breton a tiré un excellent parti des nombreux éléments d'information qu'il a su réunir.

L'ordre du jour appelle la lecture du manuscrit de M. Marionneau, correspondant du Comité, sur la *Correspondance de J. B. Lemoyne et de l'intendant de Tourny au sujet de la gravure de la statue de Louis XIV érigée sur la place Royale de Bordeaux.*

Cette étude, puisée pour une large part dans les archives de l'intendance de Guyenne, complète d'une façon très-heureuse le mémoire de M. Le Breton, qui précédait M. Marionneau à la tribune.

A la suite de la lecture de M. Marionneau, M. Le Breton demande la parole et remercie son collègue de Bordeaux des renseignements nouveaux fournis à l'aide des archives trop peu connues de la Gironde.

M. l'abbé Gallet, membre de la Commission départementale des antiquités et des arts de Seine-et-Oise, lit un manuscrit sur les *Peintures murales du château d'Écouen.* Une interprétation nouvelle des peintures qui décorent l'ancienne résidence d'Anne de Montmorency est proposée par M. l'abbé Gallet. L'opinion de cet écrivain, appuyée sur des preuves pour un certain nombre de ces peintures, n'est pas discutable. M. l'abbé Gallet ouvre donc, par son travail, une voie nouvelle aux recherches des archéologues sur Ecouen.

La parole est donnée à M. Lhuillier, membre de la Société d'archéologie, sciences, lettres et arts du département de Seine-et-Marne, qui lit un travail sur le *Château de Cramayel en Brie et son théâtre de société au dix-huitième siècle*. M. Lhuillier fait revivre, au cours de son étude, tout un groupe de personnalités curieuses du dernier siècle. Le château de Cramayel et ses hôtes méritaient d'être tirés de l'oubli.

M. le Directeur des Beaux-Arts remercie M. Lhuillier de son intéressante communication, et lève la séance à quatre heures et demie.

Séance du jeudi 13 *avril* 1882.

PRÉSIDENCE DE M. KAEMPFEN.

La séance est ouverte à deux heures moins un quart, sous la présidence de M. Kaempfen, inspecteur des Beaux-Arts, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

M. Charvet, inspecteur de l'enseignement du dessin à Lyon, membre non résidant du Comité, est appelé par M. le président à prendre place au fauteuil de la vice-présidence.

MM. Havard, membre du Comité, Darcel, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France, et MM. les délégués des Sociétés des Beaux-Arts, assistent à la séance.

Siégent au bureau : MM. G. Ollendorff et Henry Jouin.

M. le président prend la parole et prononce l'allocution suivante :

« Messieurs,

« M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts avait bien voulu me désigner, l'année dernière, pour présider une de vos séances. Il m'a fait cette année encore le même honneur. Je tiens de la coutume le droit de prendre la parole devant vous ; je ne la garderai pas assez longtemps pour que vous ayez sujet de trouver la coutume fâcheuse en ce point.

« J'essayais, en 1881, de résumer devant vous les mesures qu'avait dictées à l'Administration des Beaux-Arts la ferme volonté

de donner à l'enseignement du dessin une vigoureuse impulsion, d'établir une méthode rationnelle, de multiplier les bons modèles. Le mouvement heureux provoqué par ces mesures ne s'est pas ralenti. Il était du devoir du gouvernement de travailler à compléter son œuvre. De là cet appel dont vous parlait M. le directeur général des Beaux-Arts, adressé à tous ceux et à toutes celles qui ont l'ambition de faire véritablement leurs preuves de maîtrise dans la science du dessin. Avec quel empressement il a été répondu à cet appel, vous le savez maintenant, et je vous assure que c'est un très-intéressant, et j'ajouterai volontiers un touchant spectacle, que celui de toutes ces bonnes volontés réunies, de tout ce zèle, de tous ces efforts.

« La plupart des aspirants professeurs qui suivent les exercices normaux inaugurés il y a quelques jours, c'est la province qui les a envoyés à Paris. Ils vont y retourner pour se préparer aux examens. Munis du certificat d'aptitude ou du diplôme, presque tous s'y fixeront. Ils formeront, à leur tour, des élèves, et fourniront aux industries où l'art tient une grande place, et qui avaient fait autrefois tant de villes riches et célèbres en France, des dessinateurs habiles, des ouvriers excellents qui les ranimeront et les relèveront. Vous le voyez, Messieurs, tout ce qui s'est fait depuis quelques années pour l'enseignement du dessin importe grandement à la prospérité et à la gloire de bien des villes provinciales.

« Il me semble que vous pouvez, vous aussi, travailler très-efficacement à l'éducation artistique de la génération nouvelle et de ceux qui se sentent le désir et le courage d'apprendre, étant des hommes, ce qu'ils n'ont pu apprendre, étant des enfants, ou des jeunes gens.

« L'enseignement par les yeux est un fécond enseignement. Voir de belles choses donne à plus d'un le goût et parfois le pouvoir d'en créer. Et voilà pourquoi on installe en ce moment dans les galeries du Trocadéro un musée qui nous montrera rassemblés les plus admirables morceaux de la sculpture architecturale en France et dans les autres pays ; voilà pourquoi l'idée d'un grand musée des arts décoratifs est si fort en faveur aujourd'hui. Eh bien, je me demande si l'on ne pourrait pas multiplier en province ce qu'on appelle les expositions rétrospectives. Une exposition de ce genre, qui a eu lieu il y a quelques années à Lyon, a mis en lumière des

chefs-d'œuvres dont bien peu de gens savaient l'existence. On me dira que Lyon est une très-grande et très-riche cité; mais je suis sûr qu'il n'y a pas une ville de province où l'on ne puisse réunir beaucoup d'objets précieux au point de vue de l'art : meubles, bijoux, bronzes, fers ouvrés, faïences, émaux, ivoires, que fourniraient la ville elle-même, les églises, les châteaux et, plus d'une fois sans doute, les fermes des alentours. Bien souvent le propriétaire lui-même ignore la valeur de ce qu'il possède, soit qu'il n'ait ni le goût, ni l'intelligence du beau; soit qu'ayant depuis son enfance et sans cesse vécu avec ce qui charmera soudain des yeux étrangers, il ne se soit jamais avisé qu'il avait un trésor devant lui et sous sa main. Je pense que des hommes ayant l'amour et la connaissance des choses de l'art, qui se donneraient la tâche d'organiser de pareilles expositions, y réussiraient et parviendraient à faire sortir de l'ombre et souvent de la poussière bien des objets rares qui mériteraient d'être étudiés et admirés. Considérez aussi quel intérêt pourraient avoir pour l'histoire de l'art ces expositions locales où l'on verrait parfois rapprochés un grand nombre de spécimens de telle ou telle industrie ancienne et célèbre du pays. Ne donneraient-elles pas matière à des appréciations et à des travaux dont la lecture serait écoutée avec beaucoup d'intérêt et de profit dans nos séances?

« Mais, me dira-t-on, et la dépense? » Messieurs, c'est, je le répète, d'expositions d'enseignement faites, si vous me permettez le mot, pour cause d'utilité nationale, qu'il s'agirait dans ma pensée. Je ne rêve pas pour elles des installations somptueuses. Quelques salles se trouveraient bien, j'imagine, dans des édifices communaux; quelques chambres, au besoin, dans une maison particulière, où elles se pourraient loger modestement. Si les richesses artistiques s'offraient trop abondantes pour être mises toutes ensembles sous les regards du public, rien n'empêcherait de les répartir en séries, qui seraient livrées successivement à l'étude.

« Laissez-moi, Messieurs, appeler votre plus sérieuse attention sur ce sujet. J'aurais à cœur qu'une idée qui pourrait être féconde et deviendrait assez aisément, je crois, une réalité, fût accueillie favorablement par vous. Donner à nos ouvriers d'art de beaux modèles, c'est leur donner des armes pour vaincre la concurrence étrangère; c'est donc à une œuvre patriotique que je vous convie :

si vous en jugez comme moi l'accomplissement possible, vous vous y dévouerez, je le sais, avec ardeur, en bons Français passionnés pour la grandeur de leur pays. »

La parole est donnée à M. Ginoux, membre de l'Académie du Var, qui lit une notice intitulée : *Une grande œuvre ignorée de Pierre Mignard.* M. Ginoux s'est proposé de rechercher l'auteur d'une vaste composition exécutée à Toulon vers 1657; il estime que des traditions nombreuses permettent d'attribuer cette œuvre au peintre de la coupole du Val-de-Grâce.

L'ordre du jour appelle la lecture d'un manuscrit de M. Vidal, membre de la Société de statistique de Marseille, sur la *Décoration céramique par impression.* L'auteur de ce travail entre dans des détails pratiques sur l'application des ornements céramiques et sur les perfectionnements dont cette application est aujourd'hui susceptible, grâce aux découvertes les plus récentes de la chimie industrielle.

M. Charvet, inspecteur de l'enseignement du dessin à Lyon, membre non résidant du Comité, lit ensuite un mémoire intitulé : *Quelques idées au sujet de l'enseignement professionnel des arts décoratifs en province.* Cet important travail traite de l'apprentissage de l'ouvrier au point de vue de l'enseignement professionnel des industries d'art. Il indique la situation des ouvriers sous le régime des corporations et signale l'insuffisance de la législation actuelle. Des réformes profondes paraissent urgentes à l'écrivain, si l'on veut relever l'art décoratif en France. Le plan qu'il propose de suivre dans la fondation et la direction des écoles professionnelles est des plus complets, et les détails les plus minutieux relatifs à l'organisation du travail y sont traités avec une compétence et une autorité incontestables. On ne lira pas sans profit le programme d'études que M. Charvet propose pour les industries divisées en quatre sections : 1° industries du métal; 2° industries du bois; 3° industries céramiques; 4° industries du papier, des étoffes, etc. L'écrivain combat énergiquement l'enseignement exclusivement théorique d'un trop grand nombre d'écoles, et la division actuelle du travail dans les ateliers.

M. le Président invite M. de Florival, secrétaire général de la Société académique de Laon, à donner lecture de son *Étude sur les*

instruments de musique de plusieurs églises du diocèse de Soissons et de Laon. Ce mémoire renferme une nomenclature ingénieuse et complète des instruments en usage au onzième et au douzième siècle dans le Soissonnais. Des gravures, composées par M. Midoux, membre de la Société académique de Laon, à l'appui du texte de M. de Florival, ajoutent à l'intérêt de la communication qui vient d'être faite.

M. Tancrède Abraham, conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de l'Union artistique et de la Société des Arts réunis de la Mayenne, correspondant du Comité, lit une communication intitulée : *Exposition des écoles de dessin de la Mayenne.*

L'initiative dont a fait preuve la Société des Arts réunis de la Mayenne est un exemple qu'il convenait de rappeler. Les expositions départementales scolaires de dessin, possibles dans toutes les villes de France, seront un puissant stimulant pour le progrès des élèves.

M. A. Castan, secrétaire de la Société d'Émulation du Doubs, membre non résidant du Comité, est invité à donner lecture d'une *Notice sur le canon d'autel de Fontevrault, au Musée de Naples.* La découverte du nom de l'auteur de ce canon d'autel, décoré de peintures sur émail disposées en forme de triptyque, est intéressante. En effet, l'une des scènes est signée de Léonard Limosin. L'œuvre connue jusqu'à ce jour de l'émailleur français s'accroît donc d'un travail curieux dont la photographie, soumise par M. Castan aux membres de l'auditoire, permet d'apprécier la rare perfection.

M. Parrocel lit ensuite deux mémoires intitulés :

1° *L'Art dans le Midi;*

2° *Catalogue de l'œuvre des Parrocel.*

Dans le premier de ces travaux, le délégué de l'Académie de Marseille expose le but qu'il s'est proposé d'atteindre dans les divers ouvrages qu'il a publiés jusqu'à ce jour; il croit avoir montré quelle large place les artistes de Marseille occupent dans les annales de l'art français.

Le second mémoire contient un inventaire détaillé des grandes œuvres dues au pinceau des Parrocel.

M. Parent, membre de la Société des Beaux-Arts du Havre, communique un travail intitulé : *Proposition d'un nouveau mode pour l'enseignement du dessin d'imitation.* La méthode proposée

par cet écrivain est, sur les points essentiels, conforme à celle de l'État; elle ne s'en écarte que sur des questions secondaires.

La séance est levée à quatre heures et demie.

Séance du vendredi 14 *avril* 1882.

PRÉSIDENCE DE M. NUITTER.

La séance est ouverte à deux heures moins un quart, sous la présidence de M. Charles Nuitter, archiviste de l'Opéra, membre du Comité, assisté de M. Ollendorff, secrétaire du Comité, et de M. Henry Jouin, rapporteur.

M. Clément de Ris, conservateur du Musée national de Versailles, membre de la Commission départementale des antiquités et des arts de Seine-et-Oise, est appelé par M. le Président à prendre place au fauteuil de la vice-présidence.

M. le Président prononce l'allocution suivante :

« MESSIEURS,

« M. le Ministre m'a fait l'honneur de m'appeler à présider l'une des séances de votre session de 1882. Je dois, à ce titre, vous parler du sujet de vos études, du but de vos recherches ou du résultat de vos travaux, toutes choses que d'autres vous ont dites en termes excellents et avec une autorité qui ne saurait m'appartenir. Toutefois, en relisant les instructions que le Comité vous a adressées, et qui, par la multiplicité de leurs objets, nous donnent l'idée d'une vaste encyclopédie des Beaux-Arts, j'y ai trouvé que tout ce qui touche au théâtre mérite d'être recherché, que le jeu des acteurs, les costumes, les décors, ainsi que l'histoire des comédiens de province, peuvent fournir l'objet d'une intéressante étude et d'utiles restitutions. C'est ainsi que M. Fleury, de Laon, vous a fait connaître les *concours annuels et régionaux de spectacles à Laon et la royauté des Braies au quinzième et au seizième siècle*, et, dans nos dernières séances, M. Guillaume a lu des *Notes sur les mystères provençaux des Hautes-Alpes*, et M. Lhuil-

lier, un travail sur *le Château de Cramayel en Brie et son théâtre de société au dix-huitième siècle.* Je vous demanderai la permission de m'inspirer à mon tour de cette partie des instructions générales relatives au théâtre, et, en choisissant un sujet qui m'est plus familier que les autres et où je risque moins de m'égarer, d'appeler votre attention sur les origines de l'opéra en province.

« Le privilége accordé par le Roi à Lully, en mars 1672, portait aussi bien sur les représentations d'ouvrages en musique que sur l'enseignement musical. Vous voyez qu'il nous appartient à un double titre. On permet à Lully « d'établir une Académie royale « de musique dans notre bonne ville de Paris, qui sera composée de « tel nombre et quantité de personnes qu'il avisera bon être, que « nous choisirons et arrêterons sur le rapport qu'il nous en fera, « pour faire des représentations devant nous, quand il nous plaira, « des pièces de musique ». Afin de dédommager Lully des grands frais qu'il conviendra de faire pour lesdites représentations, il lui est permis de donner au public toutes les pièces qu'il aura composées; il est fait défense à toute personne, de quelque qualité qu'elle soit, de faire chanter aucune pièce entière en musique, et enfin il est dit que le sieur Lully « pourra aussi établir des écoles « particulières de musique en notre bonne ville de Paris et partout « où il jugera nécessaire pour le bien et l'avantage de ladite Aca- « démie royale. »

« Cette dernière clause était indispensable. En effet, tout était à créer alors. Il fallait instruire les chanteurs, dont quelques-uns avaient été pris dans les maîtrises; les chanteuses, pour lesquelles on n'avait pas eu la même ressource. Pour tout cela, selon les idées du temps, Lully avait un privilége exclusif, un monopole absolu, et plus tard, quand on voulut établir en province de semblables académies de musique, c'est avec Lully ou avec ses héritiers qu'il fallut s'entendre. Les hasards d'une vente d'autographes ont fait tomber entre nos mains un de ces traités, passé à Paris par-devant Mouffle et Béchet, notaires, le 15 septembre 1688. — Lully était mort l'année précédente, et l'acte est passé avec Madelaine Lambert, sa veuve, Jean-Nicolas Francine, son gendre, ayant la conduite et direction de l'Académie de musique, et ses autres héritiers, lesquels, ainsi qu'il est dit dans l'acte, « en vertu de la « permission accordée par Sa Majesté audit défunt sieur de Lully

« par ses lettres patentes données à Versailles au mois de mars 1672,
« registrées en la cour du Parlement de Paris le 27 juin audit an,
« et de la faculté y énoncée d'établir des écoles particulières de
« musique en cette ville de Paris et partout où il jugerait nécessaire,
« lesquelles lettres ont été confirmées au profit de ladite dame veuve
« et desdits sieurs, dames et demoiselles ses enfants, et dudit feu
« sieur Lully, par Sa Majesté, par autres lettres du 27 juin 1687,
« ont reconnu avoir baillé et délaissé par ces présentes, pour le temps
« de trois années à commencer comme il sera après dit, à sieur
« Claude Lapierre, habitant de la ville de Lyon, absent, sieur Ber-
« nard Vautier, bourgeois de Paris, y demeurant, acceptant pour
« ledit Vautier comme son procureur fondé de sa procuration spé-
« ciale à l'effet des présentes... C'est à sçavoir le droit et permission
« d'établir une Académie de musique, dans la ville de Rouen seule
« ment, composée de tel nombre et qualité de personnes que ledit
« Lapierre avisera, pour faire en ladite ville les représentations tant
« des opéras composés par ledit deffunt sieur Lully que de ceux qui
« seront composés de l'ordre des sieurs et demoiselles bailleurs,
« pour être représentés en cette ville, et des autres que ledit Lapierre
« ou ceux avec lesquels il pourra s'associer, pourront composer tant
« en vers français qu'en langues étrangères, semblables aux Acadé-
« mies d'Italie, et tout ainsi que peuvent et pourront faire lesdits
« bailleurs, en vertu desdites lettres patentes, lesquelles trois années
« commenceront le jour de la première représentation que fera ledit
« Lapierre en ladite ville de Rouen, qui sera le 1er novembre pro-
« chain ou plus tôt si faire se peut. »

« L'acte étant du 15 septembre, cette date du 1er novembre nous montre que dans ce temps on montait un opéra en six semaines.

« L'acte ajoute que ledit sieur Lapierre ou ses associés ne pourront faire aucune représentation des opéras qui auront été présentés en cette ville de Paris qu'après qu'on aura cessé de les y faire représenter.

« Enfin le bail est fait moyennant la somme de 2,000 livres par chacune des trois années, et, comme dernière clause, il est dit que le sieur Lapierre ne pourra recevoir ni se servir d'aucuns acteurs, chanteurs et danseurs qui seront engagés avec lesdits bailleurs, que six mois après leur sortie, mais pourra faire imprimer les

livres et paroles des tragédies en musique qu'il représentera pour être distribués en la ville de Rouen pendant la représentation seulement.

« Des actes semblables ont dû être passés pour l'établissement de l'Opéra dans d'autres villes. Dans cette même année 1688, le premier opéra fut représenté à Lyon. C'était *Phaéton*. On venait le voir de quarante lieues à la ronde, nous disent les nouvellistes du temps, et ils ajoutent que les étrangers qui entreront dans le royaume du côté de Lyon seront surpris et pourront juger par ce magnifique spectacle de la puissance de la France.

« Vous le voyez, Messieurs, la création d'une académie de musique en province devenait une affaire d'État et un titre de gloire pour la ville qui la possédait. Souvent, du reste, une même troupe d'opéra desservait plusieurs villes; quelques années plus tard, en 1697, il est fait mention d'un « opéra ambulant pour les « villes de Marseille, Montpellier, Lyon, dont Pierre Gauthier, Pro- « vençal, qui était directeur, périt avec toute sa troupe par un nau- « frage, en vue du port de Cette, en Languedoc ».

« Je n'ai pas besoin, Messieurs, d'insister sur l'intérêt que présenterait pour l'histoire de la musique un ensemble de recherches sur l'établissement de ces diverses Académies en province; les documents ne manquent pas : les rapports des intendants, les archives départementales ou municipales, les études des notaires fourniraient une ample moisson. On saurait comment avaient pu être formés les chanteurs; on retrouverait ainsi la trace d'institutions oubliées. Ce n'est pas seulement à l'origine de l'opéra que l'enseignement musical s'est trouvé concentré dans les maîtrises ou dans des établissements religieux. En 1745, les registres du secrétariat font mention d'un brevet d'une Académie de musique à Béziers, formée par les pénitents blancs. On y fait remarquer que les « belles voix sont moins rares sous le climat qu'il habitent que « partout ailleurs », et ils établissent une école gratuite de musique.

« On trouverait aussi des renseignements sur les peintres décorateurs. Parmi eux, l'on rencontre à Paris les noms illustres de Bérain, de Boucher, de Servandoni. — Des artistes provinciaux ont dû aussi cultiver cet art difficile et tout spécial de la décoration théâtrale, qui est arrivé dans notre pays à une si remarquable perfection. — On peut dire du théâtre lyrique qu'il emprunte son

éclat à tous les arts, et en faisant son histoire, on se trouve amené à traiter de l'architecture et de la peinture, aussi bien que de la musique.

« Enfin, Messieurs, et ce dernier point a bien son intérêt, aucunes recherches ne se prêtent à de plus curieuses études de mœurs, et ce n'est pas seulement chez les acteurs ou chez les auteurs que l'amour-propre et la vanité se donnent librement carrière : les correspondances des intendants, dont je vous parlais tout à l'heure, nous montrent à chaque instant de graves difficultés soulevées par la question de savoir si telle ou telle loge doit être réservée à tel ou tel personnage; si madame la première présidente a droit qu'on l'éclaire comme madame l'intendante; si elle n'a pas le droit d'être attendue par les acteurs, qui manqueraient à ce qu'ils lui doivent en commençant avant son arrivée; si madame la présidente a droit au coup d'archet. Tout cela est traité le plus sérieusement du monde, et, à un moment donné, a été le gros événement de la ville et presque la cause de complications administratives; le ministre, de son côté, ne reste pas inactif et, par toutes sortes de moyens, s'efforce d'améliorer les spectacles de province.

« En 1774, on s'occupe du théâtre de Lille. On écrit à Préville pour l'engager à former pour cette ville une troupe de bons acteurs. A ce sujet, nous trouvons une lettre du marquis de Castries, traitant de ce qu'il appelle, un peu ironiquement, « l'importante affaire de « la comédie ». Il y parle de M. Préville, qui, dit-il, « veut apparem- « ment que j'aille chez lui, car il n'est pas venu à mon invitation », et, comme dernier moyen d'organisation, on finit par proposer de mettre l'entrepreneur en prison toutes les fois que le spectacle sera mauvais.

« Vous voyez, Messieurs, que l'administration d'alors ne reculait devant aucune forme d'encouragement des Beaux-Arts. Son action constante et minutieuse vient souvent donner une importance réelle aux détails en apparence les plus insignifiants. Rien ne semble plus indifférent qu'une question de tarif du prix des places au théâtre. Elle peut prendre pourtant les proportions d'un événement dans lequel on fait intervenir la royauté elle-même.

« En 1743, il y avait, à ce qu'il paraît, une cabale à Marseille pour faire baisser le prix des places. Le public, organisant une sorte de grève, menaçait de ne pas aller au spectacle. M. de Saint-

Florentin écrit, le 23 juin, aux échevins qu'il n'y a absolument aucune diminution à espérer. Le Roi ne veut pas en entendre parler. Si l'on amène la ruine de la troupe à Marseille, il sera fait défense qu'il s'en établisse à l'avenir.

« A cela les échevins répondent en cherchant à justifier leurs concitoyens, qui ne sont pas seuls responsables, à ce qu'il paraît, de l'abandon du théâtre.

« Si l'on ne va pas à la comédie, disent-ils, l'éloquence et le « zèle de Mgr l'évêque ne contribuent pas moins à ce changement. Il « déclame contre les spectacles. » Puis MM. les échevins ajoutent fièrement : « Si le Roy défend qu'il ne s'établisse à l'avenir aucune « troupe dans notre ville, nous reprendrons l'une des anciennes « coustumes de nos illustres ancêtres. Vous savez, Monseigneur, que « dans les beaux jours de notre République, lorsque nous donnions « des lois au lieu de les recevoir, nous fermions scrupuleusement la « porte aux histrions, de crainte qu'ils ne vinssent altérer la pureté « de nos mœurs. »

« Je craindrais, Messieurs, de trop nous écarter de notre sujet en multipliant ces citations. Elles sont superflues, du reste, pour démontrer, ce que vous savez tous, que dans l'histoire d'un théâtre on peut retrouver beaucoup de l'histoire d'une ville, du jeu de ses institutions, du caractère de ses habitants. Déjà des monographies intéressantes ont été publiées sur les théâtres provinciaux. Parmi les anciennes, on peut citer les *Recherches historiques, bibliographiques, critiques et littéraires sur le théâtre de Valenciennes,* publiées en 1816. Plus récemment, en 1860, M. Detcheverry nous a donné une *Histoire des théâtres de Bordeaux*. M. Brouchoud a raconté les *Origines du théâtre de Lyon* (1865). Nous pouvons citer encore le *Théâtre à Lyon,* de M. Vingtrinier (1879) ; une *Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen,* l'*Histoire du théâtre de Saint-Quentin,* par M. Lecoq; une *Esquisse historique sur la création du théâtre à Besançon,* par M. Alphonse Deis. Il serait désirable que chaque ville de France nous fît connaître ainsi l'histoire de son théâtre, et à qui la demander, Messieurs, mieux qu'à vous? Ce n'est pas trop de beaucoup d'efforts pour arriver à un résultat. Jamais on n'a consacré aux travaux d'érudition plus de temps et plus de recherches que de nos jours. C'est un des caractères de notre époque, et, pendant que dans l'industrie on

invente à chaque instant des procédés plus rapides, pendant que dans nos voyages, dans nos relations, dans nos affaires, la vapeur et l'électricité nous servent avec une vitesse toujours croissante, le savant et l'historien semblent préoccupés de marcher toujours plus lentement, et de consacrer à leurs travaux plus de temps et plus de soins. Ce besoin d'exactitude, cette patience dans la recherche, dans l'examen des preuves, sont d'autant plus honorables que le travail ainsi fait ne peut que coûter beaucoup de temps et rapporter peu de profit; mais il atteste ainsi tout à la fois la science et le désintéressement des auteurs, qui dans ces laborieuses recherches où tout se tient, où chaque fait vient en contrôler un autre, sont soutenus au milieu de difficultés de toutes sortes, par un sentiment des plus estimables : le respect de la vérité. »

La parole est donnée à M. Durieux, membre non résidant du Comité, secrétaire général de la Société d'Émulation de Cambrai. M. Durieux lit un mémoire intitulé : *l'Église des Jésuites à Cambrai.* L'auteur ne communique que la deuxième partie de son travail, celle qui est consacrée à la description savante de l'église des Jésuites, dont la construction date de 1692.

M. Durieux donne ensuite lecture d'une *Étude sur Gaspard Marsy.*

Les deux frères de Marsy sont connus, mais on savait peu de chose sur leur père, sculpteur de mérite, d'origine cambrésienne. C'est la biograghie de cet artiste que M. Durieux a su reconstituer par de patientes recherches et des investigations couronnées de succès.

M. Tétin lit une notice écrite par M. Boutry, président de l'Union artistique du Pas-de-Calais, sur le *Concours de dessin des écoles de ce département.* M. Boutry s'étend sur les résultats heureux de ce concours, dû à l'intelligente initiative de l'Union artistique du Pas-de-Calais.

L'ordre du jour appelle la lecture d'un mémoire de M. Rupin, président de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze, sur le *Chef de saint Martin, en argent doré et émaillé du quatorzième siècle* (église de Soudeilles, Corrèze), mémoire très-étudié, dans lequel l'auteur fait d'heureuses digressions sur l'art de l'émailleur et de l'orfévre au quatorzième et au seizième siècle. Aucun des procédés mis en œuvre par les anciens orfévres

n'est étranger à l'écrivain de cette intéressante monographie.

M. Jacquot, membre du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens à Nancy, lit un manuscrit sur la *Musique en Lorraine*. Le travail important de M. Jacquot embrasse une période de plusieurs siècles, et l'auteur n'a rien négligé pour restituer, d'après les verrières, les tapisseries, les gravures et les sculptures des églises ou des palais, les instruments en usage dans sa région.

M. Jolibois, membre de la Société des Sciences, arts et lettres du Tarn, entretient l'assistance d'une publication actuellement en préparation, et destinée à reproduire par les procédés de la phototypie les peintures et les sculptures de la riche cathédrale d'Albi.

M. Félix Voulot, conservateur du Musée d'Épinal, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art, raconte par quel concours de circonstances il a été amené à découvrir un Torse de femme provenant d'une statue colossale. Cette sculpture, évidemment de provenance romaine, a été placée par ses soins au Musée d'Épinal.

M. Vasseur, membre de la Société des arts de Versailles, est invité à lire son étude sur *Boëly, musicien de Versailles*. M. Vasseur a retracé la vie et reconstitué la liste des ouvrages de cet aimable et modeste compositeur.

Après la lecture de ce manuscrit, qui clôt la liste des communications admises pour la session de 1882, M. Henry Jouin, archiviste de la Commission de l'Inventaire, et rapporteur général, est invité à lire son rapport.

C'est une étude complète sur les travaux qui ont été soumis au Comité et lus avec son assentiment au cours de la session. M. Jouin examine chaque mémoire et rattache, par des transitions heureuses, les différentes études dont il rend compte; il caractérise l'ensemble des travaux de 1882, et après avoir trouvé pour chacun des auteurs qui ont été admis aux honneurs de la lecture un mot d'éloge, il reporte ses félicitations sur les Sociétés des Beaux-Arts et sur l'institution des réunions de la Sorbonne.

M. le Président déclare close la session de 1882, et la séance est levée à cinq heures.

RAPPORT GÉNÉRAL

SUR LES TRAVAUX DE LA SESSION, PAR M. HENRY JOUIN, SECRÉTAIRE DE LA SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART, ARCHIVISTE DE LA COMMISSION DE L'INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART DE LA FRANCE.

« MONSIEUR LE PRÉSIDENT [1],
« MESSIEURS,

« Le vicomte de Launay, qui était une femme d'esprit, a laissé tomber de sa plume ironique et légère trois lignes qui m'ont toujours inquiété. Vous les connaissez bien, mais je ne résiste pas au besoin de vous les rappeler :

« Une épigramme, dit le vicomte de Launay, ne fâche que celui « qu'elle atteint. Un éloge, au contraire, fâche quelquefois celui « qu'on voulait flatter : il blesse les amis envieux et il blesse les « ennemis. Un éloge bien fait et mérité ne se pardonne pas. »

« Ainsi s'exprimait, le samedi 6 janvier 1838, le vicomte de Launay, dans le journal *la Presse*, et depuis cette époque, ou peu s'en faut, je ne cesse d'être inquiet quand je dois formuler un éloge. Jugez de mon embarras, Messieurs, au moment où je suis appelé à parler de vos travaux, de vos découvertes, de la forme exquise sous laquelle plusieurs d'entre vous ont présenté le fruit d'une année de recherches et d'études.

« Il est vrai, je pourrais débuter par une épigramme. En d'autres temps, cette salle fut plus remplie. Les représentants de la province se sont faits plus rares qu'autrefois. Qu'est-ce à dire, Messieurs? Sans doute, votre groupe n'a rien perdu de son éclat, de sa force, de sa jeunesse, mais il est moins nombreux.

« Vous avez payé votre tribut, et le Comité des Sociétés des Beaux-Arts dont les membres se sentent honorés de présider vos séances ou de prendre place dans cette enceinte parmi vos auditeurs, le Comité des Sociétés des Beaux-Arts a été décimé plus

[1] M. Nuitter, membre du Comité.

douloureusement encore que la province. Paul Chéron, Paul de Saint-Victor, Charles Blanc, un érudit, un critique, un historien, et tous les trois des délicats, sont morts dans l'année.

« Je n'ai pas à faire l'éloge de ces hommes d'élite. On a parlé avec éloquence de Saint-Victor au style étincelant, à la pensée brillante et ingénieuse. Le bibliophile Jacob prépare la publication des études dispersées de l'auteur d'*Hommes et Dieux* et des *Deux Masques*.

« Les œuvres de Charles Blanc sont dans toutes les mains. Sa langue claire et châtiée, ses aperçus nouveaux, ses images imprévues dans des discours où il en appelle constamment à notre vision et à notre goût, ses Grammaires de l'art ont orienté vers le beau la plupart des écrivains d'art de ce temps. Il a été le Diderot de notre génération, et grâce à lui, quand nous passons les Alpes, nous pouvons entendre sans embarras vanter le nom de Vasari. L'*Histoire des peintres* n'est pas sans lacunes, mais elle a le grand mérite d'être lue. Souhaitons à nos sculpteurs, à nos architectes, à nos graveurs et à nos musiciens un nouveau Charles Blanc.

« Vous aussi, Messieurs, vous avez perdu des vôtres. Un chercheur, un lettré, un collectionneur de belles œuvres, Benjamin Fillon, a disparu. C'était un éclectique. Il avait pour Beethoven et Poussin, Raphaël et Molière, un égal enthousiasme. Quelque forme que revêtit la pensée d'un homme supérieur, que ce fût un dessin, une toile, une médaille, une porcelaine, un émail ou un autographe, Benjamin Fillon la convoitait comme une relique, et lorsqu'il la possédait, l'excellent homme n'avait plus qu'une passion : faire connaître, faire apprécier l'œuvre rare qui lui était échue, et augmenter ainsi de sa propriété privée le trésor d'art de la France.

« Le Comité des Sociétés des Beaux-Arts avait conféré à Benjamin Fillon le titre de membre non résidant.

« Fillon était Vendéen. Charles Hue est Normand. Homme d'initiative et de ténacité, votre collègue de Normandie a fondé le Musée de Fécamp; je ne dis pas assez : il l'a créé. Que ce soit encore une collection modeste, nul n'y contredit. Mais sans l'homme que je nommais tout à l'heure et que tous vous vous rappelez certainement, la ville de Fécamp n'aurait pas de Musée. Il y aurait en France un foyer de moins. Les peintres, les graveurs, les statuaires qui chaque année prennent le chemin d'Étretat et d'Yport auraient

traversé Fécamp comme un lieu banal. Aujourd'hui, la plupart font halte dans cette ville, et sous les cloîtres curieux de l'antique Abbaye, on les rencontre sortant du Musée où ils ont revu leurs ouvrages offerts à la cité normande sur les instances discrètes, mais inévitables et toujours victorieuses, de Charles Hue.

« Tels sont les hommes de labeur que nous aimerions à revoir ici; mais on dirait vraiment que vous vous êtes fait un point d'honneur de suppléer par l'étendue et la nouveauté de vos études à l'absence des collègues qui naguère siégeaient dans vos rangs. Architecture, peinture, sculpture, théâtre, musique, tous les arts sont abordés par vous, et de la variété de vos travaux résulte une harmonie lumineuse et pénétrante. Hommes de progrès, avec vous l'histoire fait un pas, l'incertitude décroît; la science, le goût se développent dans l'esprit de la nation, qui ne se douterait pas de la beauté de ses ruines, du mérite de ses maîtres d'œuvre, si vous n'aviez scruté les monuments et les archives de toutes les provinces. Combien de pages oubliées dont vous aurez été les révélateurs!

« M. Durieux, de la Société d'Émulation de Cambrai, membre non résidant du Comité, n'est-il pas un révélateur? Gaspard et Balthasar de Marsy sont bien connus, mais que savions-nous sur leur père? Un manuscrit du dix-septième siècle, intitulé : *Mémoires chronologiques*, signalait, il est vrai, l'existence de Marsy le père, mais avec un sans gêne, une désinvolture, un laconisme qui n'étaient pas faits pour appeler l'attention sur l'artiste. « Gaspard-Barthélemy « Marsy, disent ces *Mémoires*, est un célèbre sculpteur cambrésien « établi à Florence. » Je soupçonne quelque Italien d'avoir collaboré aux *Mémoires chronologiques*. Quels ont été les soupçons de M. Durieux? Il ne le dit pas, mais en Cambrésien de race, il ne s'est pas ému du séjour de Marsy au delà des monts, et c'est à Cambrai qu'il a résolu de compulser les titres de ce tailleur d'images. Ses efforts n'ont pas été vains. Le *Saint Sébastien*, la *Sainte Agnès*, les sculptures d'ornements, les tombeaux conservés aujourd'hui au Musée de Cambrai ou reconstitués d'après les documents contemporains, sont décrits avec art et replacés à leur date par la plume concise et bien informée de M. Durieux. Noblesse oblige. Les grandes œuvres des frères de Marsy étaient dans la tradition de leur sang. Pour un peu, nous dirions maintenant : « la dynastie des « Marsy. » Et la physionomie de ces sculpteurs n'est pas sans beauté.

M. Durieux a pris soin de peindre l'homme en même temps que l'artiste. Or, l'homme a souffert. Ne l'avons-nous pas vu réclamant le prix d'une *Pieta* placée depuis sept ans dans l'église Sainte-Croix sur l'ordre de feu honorable homme Robert Creton, de son vivant bourgeois de Cambrai? Que demande le sculpteur aux héritiers? Vingt-huit florins ou — vous vous en souvenez — « telle autre « somme au dire des gens à ce cognoissant ». Quand un artiste capitule, Messieurs, c'est qu'il a faim! — La monographie de Gaspard Marsy le père, riche de preuves, brève et clairement tracée, est un modèle.

« L'étude de M. Rupin, président de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze, sur le Chef de saint Martin, en argent doré et émaillé, de l'église de Soudeilles, est originale et puisée à bonne source. M. Rupin connaît tous les procédés de l'émailleur. Le buste dont il parle est « en cuivre fondé, coulé, « ciselé, retouché au burin et doré ». Quant à la tête et à la mitre, « elles sont exécutées en lames d'argent doré, laminées au marteau « et repoussées ». Mais la grande précision qui est le caractère principal du style de l'archéologue corrézien, ne doit pas faire oublier son savoir. Avec une adresse remarquable, M. Rupin, prétextant la nécessité de réfuter quelques erreurs de date échappées à l'abbé Texier, passe en revue les principales époques de l'histoire de l'orfévrerie. Les bons auteurs cités à propos, les digressions courtes et rares, permettent de juger de l'érudition de M. Rupin et de son talent d'écrivain. Ferdinand de Lasteyrie, Labarte, Darcel, de Laborde, lui sont familiers. Avec de pareils guides, on peut remonter loin et sûrement.

« Qui donc a inventé la légende du Pactole dont le sable était devenu d'or, un jour que le roi Midas s'était baigné dans ses ondes? Un cours d'eau des Vosges, le ruisseau des Nauves ou du Rupt de Géroménil, tout au plus comparable à la Voulzie si bien chantée par Hégésippe Moreau, a permis à l'un des vôtres de retirer de son lit quelque chose de plus précieux que des paillettes d'or. M. Voulot, conservateur du Musée d'Épinal, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art des Vosges, a découvert dans le ruisseau de Nauves le Torse d'une statue antique. C'est un torse de femme, peut-être un fragment de Victoire aptère. L'œuvre est robuste. Un sculpteur romain l'a travaillée. Chose étrange! En

1838, un premier marbre, débris d'une statue de Mars ou de Jupiter, d'origine ancienne, avait été trouvé à peu de distance du ruisseau de Nauves. Arles n'opposera plus sa *Vénus* aux provinces françaises; les Vosges ont leurs dieux ensevelis comme la Provence.

« N'allons pas médire de la Provence, car M. Parrocel, de l'Académie de Marseille, nous jetterait peut-être l'apostrophe célèbre des *Chants du soldat :*

Qu'on y vienne un peu, nous sommes tous prêts.

Et M. Parrocel aurait cent raisons de parler de la sorte.

« Depuis cinq années, votre collègue ne cesse de vous entretenir de l'art dans le Midi. Français de cœur, et Français enthousiaste, M. Parrocel n'a d'autre but, dans ses travaux multiples et de longue haleine, que la glorification de la Provence et de l'art provençal. Il en cherche les origines, il en raconte la genèse avec amour, heureux de déposséder Rome au profit de la Gaule, et, en des temps plus proches, fier de rendre à des maîtres nationaux une gloire que des annalistes distraits reportaient à des étrangers. La tâche poursuivie par M. Parrocel est éminemment patriotique. Il ne veut rien taire de ce qu'il sait sur les hommes de sa région, et les anonymes du quinzième siècle, qui, là comme ailleurs, ont laissé des monuments de grand style, sont vengés d'un trop long oubli.

« Ce culte des mémoires illustres n'a rien qui doive surprendre. Nous parlions tout à l'heure de la dynastie des Marsy. Elle est éclipsée par la dynastie des Parrocel. Quelle famille, Messieurs, depuis Barthélemy jusqu'aux filles de Joseph-François! La généalogie de ces artistes impose à la pensée, et M. Parrocel, leur descendant, ne se borne pas à relever des dates et des noms puisés aux archives d'Avignon, de Brignoles et de Montbrison; il énumère, il analyse chaque œuvre peinte par ces maîtres fertiles, dont plusieurs toiles ou dessins ont été attribués à Salvator et au Bourguignon. Aux nombreuses études que M. Parrocel a consacrées à Pascal Coste, à Espérandieu, à Revoil, à Vaudoyer, s'ajoute la brillante monographie des peintres dont l'écrivain porte le nom. A coup sûr, si cette vaste moisson n'embrasse pas dans sa totalité l'art du Midi, elle atteste la fécondité d'une province qui a compté Puget parmi ses fils.

« La lumière vient de l'est, mais c'est à l'ouest que se portent les peuples privilégiés dans le domaine de l'esprit. De nous-mêmes, nous inclinons vers ces riches contrées par une pente naturelle. J'en prends à témoin M. Castan, secrétaire de la Société d'Émulation du Doubs et membre non résidant du Comité. L'an dernier, ce fin critique nous appelait à Florence, devant un Bronzino. Aujourd'hui, c'est à Naples que M. Castan nous conduit. L'écrivain franc-comtois a subi l'attraction. De Naples, nous l'accompagnons à Fontevrault, une bourgade de l'Anjou, à l'ouest de la France. Ne regrettons pas ces excursions : nous rentrerons plus riches.

« Un canon d'autel, peint et brodé sur une feuille de carton, emporté à Naples, a frappé l'œil investigateur de M. Castan. Il s'y arrête, l'observe de près, le décrit, et découvre dans l'angle des scènes peintes sur émail, la signature abrégée de Léonard.

« Encore une perle de l'écrin national. L'œuvre d'art que conservent les Napolitains est de Léonard Limosin, et le moine agenouillé dans la partie centrale du triptyque est Robert d'Arbrissel, fondateur de l'abbaye de Fontevrault. Antérieure à 1547, cette peinture date des belles années de l'émailleur français, et, d'autre part, si les traits de Robert d'Arbrissel ont été conservés du douzième au seizième siècle, il y a chance que les documents graphiques concernant ce personnage aient appartenu à l'abbaye créée par ses soins. Le triptyque du Musée de Naples serait donc tout ensemble un émail précieux et une page iconique.

« Félicitons M. Castan sur sa découverte. Il n'a pas négligé de reconstruire l'histoire du canon d'autel de Fontevrault, qu'il rencontre au lendemain de la Révolution dans le célèbre cabinet du cardinal Borgia, à Velletri, où, pour le dire en passant, notre compatriote Quatremère de Quincy puisa, pendant plusieurs années, les notions qui devaient faire de lui un archéologue de premier ordre. Mais, avec une bonne grâce exquise, M. Castan se propose de restituer à l'Anjou l'objet d'art dont on l'a dépouillé. Il nous a prévenus que son étude serait publiée dans les mémoires d'une Société angevine, après avoir paru à la place qui lui est gardée dans le compte rendu de cette session. Au surplus, l'Anjou sera fier d'une collaboration qui lui vient de la Franche-Comté.

« M. l'abbé Gallet, membre de la Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art de Seine-et-Oise, vous a tous

intrigués par son interprétation des peintures du château d'Écouen. Jusqu'ici les écrivains qui se sont occupés de la décoration de cette résidence avaient vu dans les scènes racontées sur les parois des compositions mythologiques. Votre collègue y voit des tableaux empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament. En effet, une inscription relevée sur l'une des peintures ne laisse pas place au doute quant au sujet traité. M. Gallet a lu sur la muraille : « 3 Reg. 18. » Ces quelques signes n'ont qu'un sens possible : « Troisième livre des Rois, chapitre 18. » Or, à cet endroit de l'Ancien Testament se trouve retracé le *Défi d'Élie aux prophètes de Baal*. Et, le texte à la main, M. Gallet décrit l'œuvre peinte qui est le commentaire de cette scène.

« Cette restitution est curieuse, et nous sommes surpris que depuis trois cents ans aucun visiteur du château du Connétable n'ait eu la pensée de donner ces explications. Peut-être le souvenir de la Renaissance française a-t-il fait obstacle aux études impartiales sur un tel sujet. Trop aisément nous nous souvenons de l'école gallo-florentine et de ses tendances. Trop aisément les noms de Rosso et de Primatice rappellent à l'esprit celui de Jules Romain. Or, nous le savons tous, Jules Romain fut un Athénien dans la Rome de Clément VII et de Paul III. Raphaël, moins exclusif, avait emprunté avec un égal bonheur les sujets de ses fresques au christianisme et aux théogonies païennes. Jules Romain n'a de culte que pour les dieux de la Fable, et l'école gallo-florentine, l'école de Fontainebleau, dont les maîtres ont orné le château d'Anne de Montmorency, n'est point hostile à la méthode et à l'esthétique de Jules Romain. Que conclure? On s'est imaginé que les disciples de Primatice n'avaient pu s'inspirer de l'idée chrétienne. M. Gallet nous apporte la preuve du contraire. Écouen renferme des peintures dont les scènes sont tirées de l'Ancien Testament. Mais prenons garde. Un point, disent les géomètres, est toujours l'intersection de deux lignes : la Renaissance est l'intersection de deux courants. Que M. Gallet ne regrette pas de se heurter à des pages confuses, inexplicables à l'aide de l'Ancien Testament. Nous n'avons pas vu les peintures d'Écouen, mais nous serions étonné qu'elles eussent été conçues avec une parfaite unité. Lorsque notre collègue nous a dit son embarras en face de la scène où il espérait voir le *Passage de la mer Rouge*, nous nous

sommes demandé si M. Gallet n'eût pas dû songer que bien probablement les scènes mythologiques alternent sur les murs d'Écouen avec les tableaux bibliques.

« L'étude de M. l'abbé Gallet sera fort appréciée de la Commission centrale de l'Inventaire des richesses d'art de la France. Il en faut dire autant de la monographie si nettement tracée par M. Durieux sur l'église des Jésuites à Cambrai. L'architecture et les sculptures nombreuses de ce monument ont été décrites par M. Durieux avec une précision sans lacunes. Il est vrai, l'œuvre seule subsiste : le maître d'œuvre n'est pas connu. Mais les archives départementales gardent encore plus d'un secret, et nous ne désespérons pas d'entendre à l'une des sessions prochaines l'historien de Gaspard Marsy reveler ici les noms inutilement cherchés de l'architecte et des sculpteurs de l'église des Jésuites.

« M. Jolibois, archiviste du Tarn, dont le nom a été souvent prononcé dans cette enceinte, vous a dit avec quel soin patient les œuvres d'art de la riche cathédrale d'Albi ont été relevées. Une publication de luxe entreprise par M. Aillaud fera populaire avant peu un édifice des plus remarquables de notre pays. De semblables initiatives méritent tous les encouragements des vrais amis de l'art.

« *Le Sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne et l'Académie de Rouen,* tel est le titre du mémoire dont M. Gaston Le Breton, directeur du Musée céramique de Rouen, correspondant du Comité, vous a donné lecture. Votre collègue rouennais est un lettré. Il a constamment sous les yeux la parole de Virgile :

Nunc magna referto
Facta patrum, laudes.

« Aussi, Lemoyne ayant appartenu à la ville de Rouen, quelque frêle que fut le lien, M. Le Breton s'est souvenu de ce compatriote. Il faut l'en remercier. Sans lui, nous n'aurions pas su ce que renferme l'éloge de Lemoyne par Haillet de Couronne, secrétaire de l'Académie de Rouen. Nous avions oublié qu'une statue pédestre de Louis XV, par Lemoyne, décore l'escalier de l'hôtel de ville de la cité normande depuis 1820. Cependant cette œuvre est connue. D'Argenville l'a décrite. M. Le Breton nous rappelle l'histoire de cette statue triomphale; puis c'est une anecdote sur le monument

de Crébillon que les marguilliers ont proscrit de l'église Saint-Gervais, « Crébillon ayant travaillé pour le théâtre ». Et, après s'être inspiré de l'éloge d'Haillet de Couronne, M. Le Breton a ouvert successivement toutes les brochures, tous les livres où les contemporains de Lemoyne ont parlé de lui. Que dis-je? Les sources manuscrites ont été compulsées par votre collègue, et insensiblement le médaillon de proportions réduites que faisait présager le titre de son étude s'est agrandi. Au bas-relief a succédé une ronde bosse. C'est en fin de compte une statue en pied que M. Le Breton a largement modelée d'après l'artiste-gentilhomme, l'un des hôtes accoutumés du salon de madame Geoffrin, l'ami de Maurice Quentin de Latour, de Lekain, de madame Le Brun, de Marmontel. M. Le Breton se garde d'oublier les lignes de Marmontel : « Lemoyne « parlait peu, et aux louanges qu'on lui donnait il répondait à peine : « timidité touchante dans un homme dont le regard était tout esprit « et toute âme. » Quelle bonne fortune que Lemoyne, accompagnant sa statue équestre du Roi destinée à Bordeaux, ait passé par Rouen! Sans cette circonstance, Haillet de Couronne n'eût jamais parlé du sculpteur parisien, et le directeur du Musée céramique n'eût pas écrit le commentaire développé que vous avez entendu. Avis aux travailleurs de Toulouse et de Dijon. Lemoyne fut membre des Académies de ces deux villes; c'est M. Le Breton qui nous l'a rappelé. Toulouse et Dijon nous doivent le récit des relations du maître avec leurs écrivains du siècle dernier.

« Cette Sorbonne est la mouche du coche; elle croit qu'elle fait « remuer tout. » — Parole un peu vive et assurément fort injuste. Où l'ai-je prise? Elle est tirée des *Lettres familières* de Montesquieu.

« Or, il vous souvient de certain mémoire de M. Marionneau, correspondant du Comité à Bordeaux, ayant pour titre : *Montesquieu critique d'art.* Que l'auteur du *Temple de Gnide* ait eu le sens du goût, avouez, Messieurs, qu'il n'a pas eu le don de prophétie. La mouche du coche! Mais alors, où donc est le coche? Nous avons écouté M. Le Breton traçant l'éloge de Lemoyne. M. Marionneau vous apporte la correspondance du même artiste avec l'intendant de Tourny, au sujet de la gravure de la statue équestre de Louis XV, érigée en 1743 sur la place Royale de Bordeaux. Ainsi, par une pente toute fortuite, deux érudits se sont occupés à la même heure de parachever l'histoire du sculpteur

Lemoyne. Le travail de M. Marionneau n'est, à proprement parler, qu'un appendice, une retouche dernière à la statue du maître, mais vous vous souvenez du précepte de Polyclète : — Le dieu d'argile n'est vraiment digne du temple que lorsque la terre se niche sous l'ongle du statuaire : Οἷς ἂν εἰς ὄνυχα ὁ πηλὸς ἀφίκηται [1]. M. Marionneau a caressé avec tant de soin son argile, que certainement il lui en reste aux ongles quelques parcelles. En revanche, le spectateur se déclare satisfait. Le travail est sans reprise. Nous savons que la *gravure de l'Équestre*, dessinée par Charles-Nicolas Cochin le fils, le dernier secrétaire historiographe de l'Académie de peinture et de sculpture, gravée par Dupuis, fut évaluée 7,000 livres par Lemoyne lui-même. La lettre du sculpteur à M. de Tourny, datée du 29 novembre 1756, dans laquelle Lemoyne informe l'intendant que Cochin se réserve de graver la tête du Roi sur la planche exécutée par Dupuis, méritait d'être connue. Elle précise un détail intéressant et ignoré. Et ce n'est pas sur ce point seulement que les autographes retrouvés par M. Marionneau dans les riches portefeuilles du fonds de l'intendance de Guienne jettent une lumière inattendue.

« D'ailleurs, cet écrivain ne se tient pas satisfait de ce qu'il a découvert. Ce qu'il ignore l'inquiète. Son dernier mot est un appel. La planche gravée est à Bordeaux, mais où est le dessin de cette planche? « Nous serions heureux, vous a dit M. Marionneau, de « connaître le possesseur actuel du dessin original de la place de « Bordeaux, exécuté par Cochin; dessin aux deux crayons, noir « et blanc, sur papier bleu, mesurant vingt-sept pouces sur vingt, « et qui a fait partie, en 1778, de la vente du cabinet de Jean-« Baptiste Lemoyne. »

« Quelque habitué de l'hôtel Drouot renseignera sûrement votre collègue; mais si le mot de l'énigme est apporté ici, nous espérons bien que M. Marionneau ne pardonnera jamais à Montesquieu d'avoir dit de la Sorbonne « la mouche du coche » !

« Cessons de parler des sculpteurs. M. Roman, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art des Hautes-Alpes, vous a entretenus des peintures murales de dix-huit églises des arrondissements d'Embrun et de Briançon. Qui donc, à Paris, se doutait de l'existence et de la conservation de ces peintures

[1] Plutarque, *De profectibus in virtute*, cap. xvii.

exécutées au quinzième et au seizième siècle? La plupart sont à fresque. Celles de l'Argentière décorent l'extérieur du monument, et les variations de la température les ont à peine entamées pendant une durée de trois cents ans. Voudrais-je, après M. Roman, reprendre la description rapide, mais circonstanciée, de ces merveilles? Je dirais moins bien que lui.

« Votre collègue a relevé la date de la plupart des compositions. Il a dit le mérite d'un grand nombre, la médiocrité de plusieurs. Les scènes compliquées, les figures isolées, la simple décoration, tout a été raconté sans paroles pompeuses, simplement et clairement. Où M. Roman nous attriste, c'est lorsqu'il dit que ces pages curieuses ont été peintes par des Italiens. Nous eussions tant aimé apprendre qu'elles sont l'œuvre de mains françaises! Mais qu'importe? Ce sont des peintures murales, et le mur tient au sol. Le trésor est à nous; sachons l'apprécier. Ce qu'il faut constater encore, c'est que la découverte de ces fresques précieuses est le résultat du mouvement imprimé par l'Administration des Beaux-Arts à l'Inventaire des richesses d'art de la France, l'une des œuvres qui, en ce siècle, auront fait le plus d'honneur à notre pays. M. Roman est certainement heureux d'avoir accepté sa part de cette laborieuse et patriotique entreprise.

« Nous ne quittons pas les Hautes-Alpes avec M. l'abbé Guillaume, archiviste de ce département, membre du Comité de l'Inventaire des richesses d'art à Gap. Vous vous souvenez de son étude sur les Mystères provençaux des Hautes-Alpes, et en particulier sur le Mystère de Saint-Antoine de Viennois. Il est toujours permis à l'explorateur de raconter sa découverte. Le Mystère de Saint-Antoine de Viennois ne serait pas connu sans l'heureuse fortune qui l'a fait sortir des archives des Hautes-Alpes, en 1881, par les mains de M. Guillaume. Or, le répertoire du théâtre provençal ne comptait avant cette date que sept Mystères. Il s'est accru d'un texte dramatique du quinzième siècle, transcrit en 1503, et auquel il ne manque pas un seul vers. L'auteur inconnu de ce drame, qui ne comporte pas moins de quatre-vingts personnages, fait dire par Dieu, à son héros, que désormais il sera connu de tout l'univers. La prédiction ne tardera guère à se réaliser si la Société des Anciens Textes français publie, comme nous l'espérons, le Mystère de Saint-Antoine de Viennois, *Sainct-Anthony de Bonafé*, dit l'auteur, qui

a fait de son personnage principal un type attachant de droiture et de bonne foi.

« M. Guillaume cherche les relations qui peuvent exister entre ce Mystère et les peintures murales de l'Argentière. Le poëte, dont l'œuvre est antérieure à 1503, aurait inspiré l'artiste, Guillaume de Côme, qui a daté sa fresque de 1516. Si cette hypothèse se vérifie par la lecture du texte dramatique, nous applaudirons à ces rapprochements qui jettent sur le passé de l'art une lumière éclatante et décisive.

« C'est d'un théâtre plus mondain que nous a entretenu M. Lhuillier, président de la Société d'Archéologie, Sciences, Lettres et Arts de Seine-et-Marne. Le château de Cramayel en Brie, résidence du fermier général François Fontaine, est exhumé de ses ruines par M. Lhuillier. Le théâtre de société sur lequel le fermier général donne à ses hôtes les *Plaideurs*, l'*Écossaise* de Voltaire, le *Rossignol, Rose et Colas*, la *Partie de chasse de Henri IV*, de Collé, est l'objet principal du mémoire que vous avez entendu. Le châtelain de Cramayel eut la primeur de ce petit chef-d'œuvre que tous connaissent, la *Partie de chasse de Henri IV*, et la Comédie française ne la joua qu'après les acteurs du fermier général. A l'exception de Préville et d'un M. de Peronne, ces acteurs ne nous sont pas connus. Mais, en revanche, M. Lhuillier nous fait connaître les noms les plus célèbres des habitués de Cramayel. Le comte d'Angivillier, le président Portail, Grimod de la Reynière, Crébillon fils, Marmontel, le cardinal de Bernis et Bernardin de Saiut-Pierre ont été les hôtes du riche financier. De pareils noms ont leur éloquence. François Fontaine était un homme d'esprit, n'en doutons pas. Quant au tableau discret tracé par M. Lhuillier d'après les habitants de Cramayel, il a toute la grâce et l'intimité d'un Chardin.

« M. de Florival et M. Midoux, de la Société Académique de Laon, vous ont présenté le fruit de leurs recherches sur les instruments de musique connus au moyen âge, dans le diocèse de Soissons. C'est une curieuse nomenclature que celle des instruments à cordes, à vent et à percussion retracés sur les vitraux, les pierres tumulaires, les carreaux émaillés des églises du Soissonnais. Observez, Messieurs, que vos collègues ont circonscrit leur étude dans les douzième et treizième siècles. La forme de trente-trois instruments leur a été révélée par la décoration d'une seule église :

la cathédrale de Laon. Le travail de MM. de Florival et Midoux, bien conçu, écrit avec sobriété, illustré de planches d'un style de bon aloi, pourrait former le premier chapitre d'une *Histoire de la musique française à travers les âges.*

« En écoutant M. de Florival, nous applaudissions au conseil que vous a donné, avec l'autorité de son talent et de son nom, M. Nuitter, l'honorable président de cette séance, conseil qui peut se résumer en quatre mots : « Sachez bien voir, Messieurs. »

« En effet, les instruments de musique patiemment relevés par MM. de Forival et Midoux sont exposés aux regards depuis sept cents ans, et personne ne les avait vus!

« Si M. Albert Jacquot, membre du Comité correspondant de la Société des Artistes musiciens à Nancy, eût eu la bonne fortune de vivre à proximité de ces merveilles, elles ne lui auraient pas échappé. Vous avez entendu, Messieurs, l'excellent mémoire de votre collègue sur la Musique en Lorraine. M. Jacquot a tout interrogé : les verrières et les sculptures des églises, les tapisseries de la tente de Charles le Téméraire, les dessins de Claude la Ruelle, de Jean La Hière, les archives de sa région et l'œuvre gravé de cet homme étonnant, le Rabelais de l'eau-forte, Jacques Callot. C'est ainsi que l'historien de la Musique en Lorraine n'a rien omis des instruments en usage dans sa province, depuis la seconde moitié du quatorzième siècle jusqu'au règne de Stanislas. Des instruments, M. Jacquot passe aux musiciens et aux luthiers. C'est une histoire complète qu'il permet d'intrevoir, et, tandis que la pensée suit le narrateur en son récit, l'œil s'attarde à contempler les gravures, les eaux-fortes, les chromo-lithographies dont M. Jacquot, en homme vraiment prodigue, a enrichi son travail. Que de gais souvenirs, que de fêtes et de tournois rappellent ces virtuoses de tout ordre qui jouent de la viole, de la cornemuse, de la flûte ou du psaltérion!

« L'étude de votre collègue a pour dédicace :

« *A la Lorraine, ma province natale.*

« Nous comprenons maintenant les attentions de l'historien pour son ouvrage, et le luxe et l'éclat des illustrations : il est d'un fils bien né de ne rien refuser à une mère en deuil!

« Nous voudrions suivre M. Hervé, membre de la Société musicale-fanfare de l'Isle-Adam, au cours de son étude rétrospective sur la

Tablature des guitares espagnoles; mais ce mode de notation ayant été remplacé depuis longtemps par les notes ordinaires, nous n'avons pas cru devoir nous appesantir sur ce sujet. M. Hervé sera peut-être tenté de nous dire malicieusement avec Corneille :

> Je suis auprès de vous en fort bonne posture
> De passer pour un homme à donner tablature.

« Toutefois, nous en savons assez sur l'histoire de la musique pour constater que le délégué de la Société musicale de l'Isle-Adam a procédé devant vous à une véritable résurrection. La tablature, je le tiens de gens experts, dormait, hier encore, du grand sommeil avec le cistre, le théorbe, la viole et même la guitare, pour lesquels elle était jadis en usage. Quand on saura que M. Hervé est en mesure de parler cette langue morte, il est plus d'un amateur qui voudra recourir à son érudition.

« M. Ginoux est un philosophe non moins qu'un artiste. Il procède par induction. Dans l'étude qu'il consacre à une grande œuvre ignorée de Pierre Mignard, nous sommes obligé de constater que sa conclusion générale repose sur une croyance et non sur des preuves. Les probabilités que M. Ginoux se plaît à grouper ne sont que des probabilités. On serait tenté de dire à l'écrivain d'art qu'il pratique le calcul infinitésimal, mais ne rejetons pas des indications qui peuvent conduire à une certitude. Il s'agit, vous le savez, d'une vaste toile mesurant huit mètres de hauteur, peinte vers 1657 dans la cathédrale de Toulon, et représentant l'*Assomption de la Vierge*. Plus d'un critique, avant M. Ginoux, a supposé que cette composition était de Pierre Mignard. La date à laquelle elle fut exécutée ferait de cette toile une des premières œuvres, sinon la première, que le maître troyen aurait peinte en France, à son retour d'Italie. Le problème mérite qu'on le résolve. M. Ginoux a compulsé les archives. Il sait quel fut le prix de la décoration de la chapelle des Saintes-Reliques où se trouve l'*Assomption de la Vierge*, mais aucune pièce des comptes retrouvés par M. Ginoux ne mentionne l'œuvre de Mignard. Silence regrettable que le délégué de l'Académie du Var a eu raison de signaler. Suivre M. Ginoux dans ses comparaisons ingénieuses entre certains groupes de la toile de Toulon et de la coupole du Val-de-Grâce est peut-être dangereux. Le patriotisme de notre collègue l'entraîne à inférer

d'un détail à une attribution certaine. Nous n'osons marcher du même pas. Il nous semble plus sage de tenir compte des sources consultées par M. Ginoux dans la province où depuis deux siècles on conserve le tableau remarquable de l'*Assomption de la Vierge,* et de chercher à l'avenir une autre piste pour atteindre, s'il est possible, à la pleine lumière, sur ce point intéressant de l'histoire de l'art.

« M. Dubamel, archiviste du département de Vaucluse, correspondant du Comité des travaux historiques, vous a présenté l'Inventaire des œuvres d'art du monastère des Célestins à Avignon. Son étude est approfondie; les pièces originales sont transcrites à la suite du texte de votre collègue. Le mausolée de Clément VII, le retable du roi René, et plusieurs autres monuments et objets d'art, sont décrits de main d'antiquaire par M. Duhamel.

« M. Vasseur, de la Société des arts de Seine-et-Oise, vous a dit en quelques lignes ce que fut l'organiste Boëly, mort il y a vingt-cinq ans entre les bras de Sauzay, et dont la dernière parole fut pour l'art musical, qui avait été la passion de toute sa vie.

« — Qu'était-il donc, Talma? » se demande, au tome II de ses *Mémoires,* M. de Chateaubriand. Et l'écrivain de se répondre : « Talma était lui, son siècle et les temps antiques. »

« Qu'en pensez-vous, Messieurs? Le portrait ne manque pas d'ampleur. Quant à moi, je trouve qu'il vous ressemble. Des nombreux travaux que je viens d'analyser, il n'en est aucun qui ne porte l'empreinte d'une personnalité réelle. Vous demeurez vous-mêmes dans vos études; nul d'entre vous ne se fait l'imitateur ou le disciple d'un collègue. Mais, en même temps, vous êtes de votre siècle, de votre époque, par le sens critique qui se trahit dans vos œuvres écrites. Le document, le témoignage irréfutable accompagne votre texte. Vous avez compris quelle était la tendance de l'histoire à l'heure actuelle, et vous suivez le courant général. Enfin, Messieurs, à l'exemple de Talma, vous portez avec vous les siècles écoulés, les grandes mémoires, les œuvres mutilées ou détruites; vous portez quelque chose de plus intime et de plus cher que le fardeau du tragédien, vous portez, j'en atteste le souvenir de ces trois journées, vous portez le passé de la France.

« Ce n'est pas assez; vous préparez son avenir. Vous avez applaudi M. Abraham, membre de la Société des Arts réunis de la Mayenne,

correspondant du Comité, lorsqu'il vous a parlé, dans une note dont la brièveté n'exclut pas le mérite, de l'Exposition des écoles de dessin de son département. L'enseignement primaire du dessin, qu'est-ce autre chose, Messieurs, qu'un lendemain glorieux de l'art industriel pour notre pays? Honneur à la Société des Arts réunis de la Mayenne pour son initiative, sa persévérance et ses sacrifices! Puisse-t-elle être suivie! Quarante écoles ont répondu à son appel. C'est M. Abraham qui vous l'a dit. S'il se trouvait en France cent Sociétés qui voulussent ouvrir des expositions scolaires, calculez, Messieurs, le profit que retirerait la France de l'impulsion donnée à quatre mille écoles!

« D'ailleurs, l'Union artistique du Pas-de-Calais a organisé, elle aussi, des concours de dessin entre les écoles du département. M. Boutry, président de cette Société, l'un des doyens de nos sessions auxquelles il est toujours fidèle, vous a raconté ce que tente l'Union artistique. Son initiative, plus encore que son nom, la rapproche de cette œuvre qui vous est bien connue, et dont on ne peut parler froidement, parce qu'elle est une œuvre de courage, d'intelligence et de perpétuelle abnégation : l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie.

« Du Havre, M. Parent, membre de la Société des Beaux-Arts, vous a fait parvenir une proposition d'un nouveau mode pour l'Enseignement du dessin d'imitation, et le projet de M. Parent n'est point en désaccord avec les programmes officiels.

« De Marseille, M. Vidal, membre de la Société de Statistique, est venu vous entretenir de la décoration céramique et de ses perfectionnements. Vous avez apprécié la science pratique de votre collègue, toujours à l'avant-garde quand il s'agit d'applications utiles à l'art décoratif.

« Un homme d'avant-garde qu'il faut aussi nommer en première ligne, c'est M. Charvet, inspecteur de l'Enseignement du dessin, membre non résidant du Comité à Lyon. L'étude qu'il a lue devant vous, modestement intitulée : *Quelques idées au sujet de l'enseignement professionnel des arts décoratifs en province*, n'est rien moins que l'abrégé du *Livre des métiers*, tel qu'Étienne Boileau voudrait l'écrire s'il revenait au milieu de nous. La liberté du travail est inscrite dans nos lois. Nul ne songe à y porter atteinte, M. Charvet moins que tout autre. Les corporations fermées du

moyen âge sont abolies. C'est bien. Personne n'est assez utopiste pour espérer qu'elles renaîtront jamais. Est-ce une raison pour l'homme d'enseignement, pour l'économiste, pour le patriote, car il faut bien le dire, Messieurs, le travail que nous analysons est un acte patriotique; est-ce une raison de ne rien apprendre et de ne rien retenir de l'histoire des corporations ouvrières, parce que nous vivons sous une législation différente de celle qu'avaient acceptée nos pères? Tel n'a pas été l'avis de M. Charvet. La liberté du travail, inscrite dans la loi, a été suivie de près par la division du travail. La liberté est un principe, la division n'est qu'un fait. C'est contre le fait destructeur de l'intelligence et du savoir de l'ouvrier, destructeur de la famille, destructeur de l'art, en un mot, que M. Charvet tente de réagir. La tâche est rude. Lorsque l'Assemblée nationale décréta, en mars 1791, la liberté du travail, ses membres ne pouvaient prévoir la révolution économique qui se préparait par l'introduction de la vapeur dans les ateliers. L'outil, mis en action par une force qui n'a rien de l'homme, est devenu un agent de fabrication d'une précision mathématique, d'une puissance et d'une activité qui n'ont pas besoin de repos. Une fois cet agent accepté dans l'atelier, c'en était fait de l'adresse et du goût de l'artisan. La division du travail, c'est l'émiettement de la pensée chez l'ouvrier, c'est la routine, c'est l'habileté banale, c'est la mutilation de l'esprit. L'ouvrier d'art le plus recherché, le mieux payé dans les ateliers contemporains, est celui qui rassemble les parties d'un même tout et qui les soude. Somme toute, c'est un ajusteur.

« Dans de telles conditions, l'art a baissé. Son niveau n'est pas ce qu'il était il y a deux siècles. Tout le monde sent le besoin de remonter la pente. De toutes parts surgissent des méthodes, des professeurs, des écoles. On décrète l'obligation de l'enseignement du dessin. Excellentes mesures auxquelles applaudit M. Charvet. Mais, en homme sincère, il va droit au but, et le but est plus loin que nous ne l'avions pensé. M. Charvet veut bien admettre que des notions « complémentaires » sont données aujourd'hui dans les écoles, mais elles ne constituent pas un enseignement professionnel. La plupart des écoles d'art enseignent la théorie. Ce n'est pas assez; il faut créer des écoles professionnelles pratiques. Ces prémisses posées, notre auteur entre dans les détails du fonction-

nement de l'école professionnelle où viendront se former, pendant un an au moins, les ouvriers d'art qui se destineront aux industries du métal, du bois et de la pierre, des étoffes et du papier, et aux industries céramiques.

« Je termine, Messieurs. Il ne m'est pas possible de suivre plus longuement M. Charvet. Si même je donne à son étude dans ce rapport général une place exceptionnelle, vous ne m'en voudrez pas. Votre collègue touche aux plus grands intérêts de notre pays, et il se fera peu de réformes utiles dans l'enseignement de l'art en dehors du cadre si nettement tracé par M. Charvet. A mesure que notre industrie d'art reprendra sa splendeur ancienne, il vous sera doux de penser que l'un des promoteurs de cette rénovation qui est proche aura été des vôtres à la Sorbonne en 1882; mais n'oubliez pas, Messieurs, s'il est question devant vous d'organiser des écoles professionnelles, que votre collègue a posé des règles sévères au recrutement des élèves dans ces écoles; ils doivent être « fils d'ou-« vrier, de contre-maître ou d'employé ». N'oubliez pas « qu'aucun « objet d'art décoratif comportant la main de plusieurs élèves « et de plusieurs spécialités, sur composition d'ensemble par un « apprenti, par un professeur ou par un dessinateur, ne pourra être « exécuté sans autorisation formelle, et seulement dans des cir-« constances exceptionnelles ». Retenez bien ce dernier article : « A l'expiration de l'apprentissage, un certain nombre de jours « sera consacré à l'exécution d'un travail, sur lequel un jury spé-« cial statuera pour l'admissibilité au certificat d'aptitude, par « ordre de mérite. » Qu'est-ce que cet ouvrage de sortie, sinon le chef-d'œuvre que les jurandes d'autrefois exigeaient, non sans raison, de quiconque aspirait au brevet de maîtrise?

« Lorsque le plan de M. Charvet sera mis à exécution dans toutes ses parties, c'en sera fait de la division du travail, et l'art décoratif aura repris l'essor qui l'a fait grand, original, plein de sourires et d'enchantements, du douzième au dix-huitième siècle.

« Un historien d'Anacréon raconte que des pêcheurs de Téos étant un jour dans une petite barque, sur les flots paisibles du golfe d'Hermæ qui baigne la presqu'île de Clazomène, un vaisseau de haut bord, parti de Samos et qui se rendait à Smyrne, leur jeta cette apostrophe :

« — Que fait l'oisif de Téos?

« Et les pêcheurs répondirent :

« — L'oisif de Téos tresse une couronne. »

« Paris, toujours en fièvre, se prend à dire parfois avec une nuance d'envie pour ce repos qui ne lui est pas donné :

« — Que font les oisifs de la province? »

« Laissez-moi répondre, Messieurs, par le mot des pêcheurs de Téos : — Les oisifs de la province tressent une couronne.

« Certes, c'est une couronne de lumière, de vérité, de gloire et d'honneur que vous tressez depuis de longues années de vos mains laborieuses et toujours jeunes. C'est une couronne dont les perles retrouvées auraient été perdues pour tous, sans les longues et patientes recherches que permettent, non pas l'oisiveté, — le mot ne serait pas juste, — mais les loisirs de la vie de province. Et cette couronne, Messieurs, est d'un intérêt que n'ont point les frivoles poésies d'Anacréon. J'en prends à témoin votre présence ici. Que venez-vous faire à Paris, dans cette capitale qui a pour symbole le vaisseau de haut bord des commerçants de Samos, avec la fière devise : *Fluctuat nec mergitur?* Que venez-vous faire dans ces murs, à cette Sorbonne où vous vous retrouverez plus nombreux dans un an? Je puis vous le dire : Paris est la tête de la France, et vous apportez ici la couronne patriotique tressée par vous dans le silence et l'étude, parce que c'est au front que se posent les diadèmes. »

Le samedi 15 avril, a eu lieu, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, sous la présidence de M. Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, la clôture solennelle des réunions des Sociétés Savantes et des Sociétés des Beaux-Arts.

M. le ministre est arrivé à deux heures, accompagné de M. Duvaux, sous-secrétaire d'État, et de MM. Morel, chef du cabinet, et Charmes, directeur du secrétariat. Il a été reçu par M. Gréard, vice-recteur de l'Académie de Paris, par les hauts fonctionnaires de l'Université et par les membres du Comité des travaux historiques et scientifiques et les délégués des Sociétés Savantes.

M. Jules Ferry a pris place sur l'estrade, ayant à sa droite M. le sous-secrétaire d'État, à sa gauche M. Léon Renier, président honoraire du Comité. M. le vice-recteur occupait sa place ordi-

naire en face du ministre. Autour du ministre, et sur les premiers rangs de l'amphithéâtre, se trouvaient MM. Milne-Edwards et Léopold Delisle, présidents des sections des sciences et d'histoire du Comité; MM. Henri Martin, sénateur; Étienne Arago, directeur du Musée du Luxembourg; MM. Paul Mantz, directeur général des Beaux-Arts; Zevort, directeur de l'enseignement secondaire, et Langlois de Neuville, directeur de la comptabilité générale de l'Instruction publique et des Beaux-Arts; MM. Alfred Maury, Chabouillet, Ramé, Hébert, Faye, Charles Robert, Du Sommerard, Levasseur, Alexandre Bertrand, Paul Meyer, Héron de Villefosse, Marty-Laveaux, Hamy, membres du Comité des travaux historiques et scientifiques; Anatole de Barthélemy et Charles Richet, secrétaires du Comité; Tranchant, Caillemer, etc., délégués des Sociétés savantes; MM. Manuel, Lévy, Vapereau, Jacoulet, Pécaut, etc., inspecteurs généraux de l'Instruction publique.

L'excellente musique de la garde républicaine prêtait son concours à la cérémonie.

Le ministre a prononcé le discours suivant :

« Messieurs,

« Soit que les changements introduits l'année dernière dans le fonctionnement des Sociétés savantes, lors de leur fête annuelle, n'aient pas été très-bien compris, soit qu'ils n'aient pas été assez complets, je dois constater qu'il s'est élevé entre l'Administration et les Sociétés réunies à Paris, ce que l'on pourrait appeler un léger malentendu. Je voudrais tout d'abord en avoir raison, en vous disant avec plus de précision pourquoi nous nous efforçons de transformer en congrès la réunion des Sociétés Savantes, et par quels moyens nous espérons y arriver.

« Pourquoi un congrès? Cela n'est pas seulement, Messieurs, pour donner à vos réunions l'animation de débats contradictoires; c'est afin d'établir, parmi tant d'efforts patients, heureux, disséminés sur toute la surface du territoire, un peu d'ensemble, un peu de cette centralisation dans laquelle le pouvoir central n'entre pour rien, la centralisation des efforts et des travaux sur des ques-

tions déterminées par vous, et par les méthodes qui vous sont familières; la bonne, la vraie, la féconde centralisation!

« Ce qui caractérise un congrès, ce qui le différencie d'une réunion, ce n'est pas seulement la suppression de cette distribution de prix que j'ai abolie, l'année dernière, sur l'avis conforme du Comité des travaux historiques, estimant qu'il n'y a pas ici d'écoliers, qu'il n'y a pas à distribuer des prix, qu'il n'y a qu'une distribution d'idées et de lumières. (*Très-bien! très-bien!*)

« Un congrès, c'est essentiellement un ordre du jour; et de cet ordre du jour fixé d'avance, vous voyez tout de suite le profit et les effets, et comme l'ordre s'établit parmi tant d'efforts dispersés, et comme il est utile de concentrer sur certains points, sur certaines lacunes des sciences que vous cultivez, toutes vos forces, pour l'année qui vient.

« C'est à cela que le programme est bon, et le programme est la raison d'être du congrès.

« Il est venu jusqu'à moi deux objections : c'est, d'abord, que les sections réunies en congrès, dans le but que je viens de dire, manqueraient d'une certaine autonomie, d'un certain complément de liberté; c'est ensuite qu'elles ne seraient pas assez nombreuses, qu'il en manque une, celle des sciences sociales, qu'on appelait, et qu'on appelle encore les sciences morales et politiques.

« Je suis, Messieurs, entièrement disposé à donner satisfaction à ce double vœu. On désire une liberté complète, une autonomie véritable des sections, on l'aura; désormais, les sections nommeront non-seulement leurs assesseurs, ce qu'elles font aujourd'hui, mais leur président. (*Applaudissements.*)

« On désire que le choix des questions ne paraisse pas livré directement ou indirectement à l'autorité centrale, au Comité des travaux historiques. Eh bien, Messieurs, nous allons convenir que, par exemple, dans le mois qui suivra cette assemblée, chacune des Sociétés savantes réunie, et délibérant à cet effet, enverra au Comité des travaux historiques, à la grande section centrale des Sociétés Savantes, la liste des questions sur lesquelles elle croit convenable d'appeler l'attention des savants français, sous cette seule réserve que le Comité des travaux historiques, — qui est aussi une Société savante, — pourra y ajouter les siennes, et établir entre les questions proposées un classement qui, venant de savants d'une pareille

autorité, ne peut porter ombrage à personne. (*Approbation.*)

« Il n'y a pas assez de sections, il en faut une de plus, j'en conviens, et je réalise un de mes vœux secrets les plus chers en établissant, dès à présent, pour le prochain congrès une section des sciences morales et politiques. Il serait vraiment surprenant, et peu respectueux pour la science, que les sciences sociales qui s'incorporent de plus en plus les méthodes exactes et expérimentales des autres sciences, fussent seules tenues à l'écart de ce congrès scientifique. Il ne le faut plus, Messieurs; elles auront une section, elles poseront des questions, et délibéreront sur le même pied que toutes les autres. (*Très-bien! très-bien!*)

« Croyez, Messieurs, que le rôle de l'administration centrale, son ambition la plus chère est uniquement de se mettre au service des savants et de la science; que, pas plus que M. Guizot, qui en 1834 organisait la correspondance entre le Comité des travaux historiques et les Sociétés des départements, nous ne nourrissons l'idée d'établir ici « aucune centralisation d'affaires et de pouvoir » (ce sont les expressions mêmes dont il se sert); que nous n'entendons donner aux Sociétés Savantes aucune direction officielle, que tout ce qui pourrait ressembler à une science officielle est absolument éloigné de notre esprit, comme il l'était de celui de nos illustres devanciers. (*Applaudissements.*)

« Tel est le rôle du gouvernement vis-à-vis des corps savants, tel est son métier, son noble métier : c'est de leur donner les moyens d'information qui leur manquent, de leur procurer l'organisation qui leur fait défaut, c'est de briser les cloisons qui les séparent les uns des autres. Ainsi, nous avons établi, dans les conditions où l'Administration peut seule le faire, ce répertoire des travaux historiques et scientifiques qui vous a été distribué, qui n'a pas la prétention de faire concurrence aux grands recueils d'histoire et de philologie qui sont l'honneur de notre pays, mais qui est fait pour les humbles, pour les Sociétés pauvres, pour celles qui n'ont pas les moyens de s'abonner aux grands recueils. Ce répertoire est un bienfait, et c'est une des choses que nous sommes seuls en mesure d'organiser, au grand profit des savants et de la science.

« Il est un autre objet que nous poursuivons, et pour lequel nous avons demandé aux Chambres un crédit qu'elles ne nous

refuseront certainement pas : c'est le catalogue de tous les manuscrits enfouis dans les bibliotbèques de France. C'est un grand et très-ancien *desideratum* de la science française. Là encore l'État est dans son rôle, car ce catalogue, lui seul peut le faire; lui seul peut mettre à la portée du plus pauvre, du plus humble des chercheurs, l'inventaire de tous les manuscrits des bibliothèques de France.

« Il est, dans le budget que j'ai présenté au Parlement, deux autres crédits sur lesquels j'appelle votre attention : l'un est relatif au développement des échanges internationaux; l'autre, aux souscriptions scientifiques et littéraires. Les uns et les autres se raccordent par un intime lien, puisque les souscriptions alimentent le fonds des échanges internationaux.

« Il y a deux sortes d'échanges : d'abord les échanges des documents administratifs et législatifs. Ces échanges sont organisés officiellement entre tous les États de l'Europe; ils constituent assurément une mine bien féconde d'informations, une source de renseignements et de documents qui, dans quelques années, présentera un intérêt incomparable.

« Mais ce n'est pas précisément ce qu'il faut au monde savant. A côté de ces échanges, et à l'aide du même mécanisme administratif, nous avons institué des échanges avec les grandes bibliothèques, avec les grandes Universités, avec les grands corps savants de l'étranger.

« Par ce moyen, nous avons pu faire ce que, à l'Administration centrale, nous appelons un certain nombre de bonnes affaires.

« En concédant, de notre part, des volumes dont nous pouvions facilement nous défaire, nous avons, par exemple, réalisé avec toutes les Académies, toutes les Universités, toutes les grandes Sociétés scientifiques, toutes les Bibliothèques de l'Espagne, un échange qui a fait passer dans nos mains plus de 10,000 volumes représentant 25 collections des plus précieuses. J'en citerai quelques-unes pour en montrer aux savants qui m'écoutent toute la valeur.

« Nous avons pu, par ce moyen, faire venir en France pour en doter d'abord la Bibliothèque nationale, en même temps que l'École des Chartes, et après elles toutes les bibliothèques du midi de la France et celles des provinces du Nord et de l'Est qui ont été

autrefois sous la domination espagnole, — les Flandres, l'Artois, la Franche-Comté, — des collections dont voici les titres :

« *Bibliotheca hispana* de Nicolas Antonio; *Cortès de Léon et Castille, Mémoires de l'Académie royale d'histoire d'Espagne; Tables Alphonsines; Histoire des Indes* d'Oviedo, etc., etc.

« Désormais, les bibliothèques des pays intéressés et ceux dont l'histoire se rattache à la domination espagnole, seront en possession de trésors d'informations qui, sans ce procédé ingénieux, ne seraient à coup sûr de longtemps venus dans leurs mains. (*Applaudissements.*)

« C'est dans la même pensée que la Bibliothèque nationale, à l'heure présente, fait copier avec une activité ardente et fructueuse les milliers de dépêches qui ont quitté la France, il y a un siècle, pour aller prendre leur place dans les recueils de l'Académie de Saint-Pétersbourg.

« Ces documents si curieux, sans lesquels l'histoire des seizième et dix-septième siècles sera toujours mal comprise, on les copie, je le répète, on les transcrit, et dans peu de mois ils seront à la disposition de tous les savants à la Bibliothèque nationale. (*Vive approbation.*)

« Aux efforts de l'Administration s'unissent les efforts des savants et leurs heureuses trouvailles. Je vais commettre peut-être une indiscrétion, mais j'y suis autorisé. Un savant professeur de l'École des Chartes, M. Paul Meyer, vient de découvrir à la bibliothèque de Cheltenham, en Angleterre, le manuscrit d'un poëme de la fin du douzième et du commencement du treizième siècle, que les savants, les connaisseurs, n'hésitent pas à mettre à peu de chose près au niveau de la *Chanson de Roland :* c'est l'histoire intime et poétique d'un personnage militaire et diplomatique de la fin du douzième siècle, qui partageait ses services et ses loisirs entre la France et l'Angleterre; on l'appelait Guillaume Le Maréchal.

« On doit à M. Paul Meyer cette découverte, dont le monde savant attend les révélations les plus saisissantes, quelque chose de comparable, je le répète, aux inestimables trésors de la *Chanson de Roland.*

« Messieurs, c'est un des caractères de la science de ce temps-ci, à tous les degrés et dans tous les ordres, que cette soif de la recherche, que cet amour des documents précis, que cette passion

de l'analyse scientifique et rigoureuse. C'est le plus beau titre ou la plus grande force de la science contemporaine.

« Faut-il s'en inquiéter? Faut-il insister sur la comparaison qui s'établira naturellement entre cette tendance scientifique, rigoureuse, méthodique, de la seconde moitié du siècle, et les grandes visées généralisatrices de la première?

« Faut-il s'inquiéter? Je ne le crois pas, Messieurs; je ne crois pas que le dix-neuvième siècle, en devenant, à mesure qu'il vieillit, de plus en plus rigoureux, chercheur et méthodique, renonce à conclure à son tour et à généraliser, et qu'on puisse déduire de cette tendance la preuve d'un amoindrissement de notre idéal. Non, Messieurs; parce qu'on ajourne la synthèse, cela ne veut pas dire qu'on ne la cherche pas; cela veut dire seulement qu'on met le but plus haut et plus loin. (*Applaudissements.*) Ne pas se hâter de conclure, n'est-ce pas être, en vérité, plus ambitieux d'idéal que de conclure sans preuve et sans enquête? (*Approbation.*)

« Je crois donc que cette voie de recherche, de travail patient, d'exploration studieuse, minutieuse parfois, que cette adaptation d'un microscope intellectuel, en quelque sorte, aux mystères de la philologie, de la linguistique, de l'archéologie, de l'histoire, est un bon mouvement qu'il faut encourager; je n'y aperçois qu'un péril, c'est l'esprit de système et d'exclusion. La seule chose à craindre, c'est que la science ne se cantonne; c'est qu'il ne s'y forme de petites églises; c'est que dans cette société française qui, il y a cent ans, ignorait et reniait le Moyen Age, il ne se crée aujourd'hui de petites chapelles ayant l'idolâtrie du Moyen Age.

« Messieurs, il ne faut, vis-à-vis du Moyen Age, ni vis-à-vis d'aucune époque de l'histoire, ni reniement, ni idolâtrie! (*Approbation.*) L'histoire est une, et le premier devoir d'un chercheur, c'est d'être un esprit libre, c'est de voir de haut, c'est de poursuivre avant tout la loi des choses : ceux-là sont de petits esprits, qui cherchent dans les travaux de la science la satisfaction des polémiques et des passions passagères du temps présent. (*Assentiment.*)

« Messieurs, on peut aimer le Moyen Age, et on peut en même temps aimer et vénérer la Révolution française! (*Vifs applaudissements.*)

« Qui l'a mieux prouvé que l'école historique française? Qui l'a mieux prouvé, pour ne parler que de ceux qui sont morts, que

notre grand Michelet, et, après lui, celui qui, sans l'égaler par le génie, le dépassait par la précision, celui qui laisse à votre tête, Messieurs, une si grande place, et si vide, que personne ne comblera, celui dont vous avez le nom sur les lèvres et le deuil dans le cœur : M. Jules Quicherat! (*Vives marques d'adhésion.*)

« En présence de cette savante assemblée, où il compte tant d'élèves, tant d'admirateurs, tant d'amis, vous me permettrez d'évoquer, pour lui adresser un dernier adieu, la noble et fière image de ce grand savant, de ce grand patriote, de ce vrai philosophe, de ce parfait républicain. (*Vifs applaudissements.*)

« Telles sont en effet les faces diverses de ce noble caractère, et l'on peut dire qu'il eut, à un degré éminent, les vertus propres à chacune d'elles :

« Éminent dans la science, où nul n'apporta plus de méthode, plus de rigueur, plus de précision ;

« Éminent par le patriotisme, car la flamme de cette vie savante et laborieuse, de cette existence d'un moderne Bénédictin, c'était l'amour de la patrie française, de cette patrie qu'il avait entrevue dès la fin du Moyen Age dans la figure héroïque et touchante de cette vierge d'Orléans à laquelle il a élevé, par la force de son érudition et l'accumulation de ses travaux, un monument indestructible (*applaudissements prolongés*) ;

« Éminent par les vertus du philosophe, car la première vertu du philosophe, c'est d'avoir l'esprit libre et de juger avec un parfait équilibre les efforts du présent et les efforts du passé ;

« Éminent par les vertus républicaines enfin, car nul assurément n'a porté plus loin que lui le désintéressement d'une vie laborieuse, et l'admirable austérité d'une existence solitaire. (*Approbation.*)

« Messieurs, pour bien aimer la patrie, il faut la bien connaître. La piété envers la patrie n'est pas faite seulement de sentiment et de tendresse, mais aussi de savoir. C'est pourquoi l'enseignement de l'histoire est appelé, dans notre pays, à un grand rôle éducateur, où vous pouvez beaucoup, ce me semble, pour réaliser cette espérance.

« Assurément, le patriotisme anime aussi les peuples jeunes, mais il semble qu'on aime mieux un vieux pays. C'est comme un vieux père... On l'aime, ce vieux pays, pour sa gloire passée, pour

les grands services qu'il a rendus à la civilisation et à l'humanité, pour les malheurs qu'il a subis! (*Mouvement.*)

« Et plus on le connaît, plus on l'aime. Le véritable sens et la véritable formule de l'histoire de France, celle que nous tenons de nos maîtres et que chaque jour vos travaux vérifient, — l'unité de l'histoire de France, — c'est l'unité de la France elle-même.

« Quel plus grand sujet d'orgueil et d'amour pour les générations actuelles que de la parcourir, cette antique histoire, depuis le moment où cette grande et noble personnalité qu'on appelle la France se lève sur le monde après la chute de l'empire romain, se mêle activement, passionnément, à toutes les grandes choses qui se font en Europe, travaille, dans l'ordre militaire, industriel, scientifique, artistique, à l'œuvre de la civilisation occidentale, qu'elle mène de front avec l'œuvre de l'unité française!

« Dans ces spectacles bien compris, convenablement traduits, il y aurait, ce me semble, pour les jeunes esprits une source d'éducation nationale qui n'a pas été suffisamment mise en œuvre.

« Je n'aime pas qu'on dise aux enfants : Il n'y a que l'histoire contemporaine. Ah! sans doute, ce fut une bonne idée et un sérieux progrès que d'introduire l'histoire contemporaine dans les programmes de notre enseignement élémentaire. Assurément, il était d'une pédanterie tout à fait insupportable que de jeunes enfants sortant de l'école, même du collége, bégayassent à peu près les noms des rois de la première et de la seconde race, et ne sussent rien de ce grand mouvement de la fin du dernier siècle, qui est vraiment la chair de notre chair et les os de nos os! (*Applaudissements.*)

« Un tel état de choses était mauvais; on y a porté remède. Mais défions-nous d'un excès contraire; ne croyons pas qu'il soit bon de dire à la jeunesse : Par delà cette date éclatante et rénovatrice, il n'y a rien, — rien que des tristesses, rien que des misères, rien que des hontes! (*Très-bien! très-bien!*)

« Cela n'est pas vrai, d'abord, et ensuite, cela n'est pas sain pour la jeunesse. Non, cela même n'est pas bon pour la Révolution française, qu'on se flatte peut-être d'exalter par ce zèle imprudent. Je trouve, quant à moi, que la Révolution française a tout à gagner si on la présente aux jeunes générations non comme une surprise, mais comme un dénoûment... (*applaudissements*), non comme

un coup de force et une œuvre de violence, mais pour ce qu'elle est en effet, le plus grand triomphe de la force morale que l'histoire ait jamais connu, sur toutes les forces matérielles de la société officielle et organisée. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, il y a une grande utilité pédagogique à tirer de l'enseignement de l'histoire. Cet enseignement n'est pas fait, car nous ne pouvons pas prendre au sérieux les résultats d'un enseignement qui se traduit par un certain nombre de dates, un certain nombre de noms entassés dans l'esprit avec assez d'ordre jusqu'à l'âge de quinze ans, qui se mêlent et se confondent vers la vingtième année, et qui, un peu plus tard, disparaissent sans laisser de vestige. Ce n'est pas là l'office éducateur que l'on peut attendre de l'histoire.

« Nos voisins, sur ce point, nous donnent de grands exemples. Vous avez lu ou vous lirez les pages admirables que M. Bréal a consacrées, dans son dernier livre sur les excursions pédagogiques, à l'enseignement historique, civique et national en Allemagne. Vous y verrez des pédagogues qui sont avant tout des patriotes, des patriotes qui ont commencé par être des pédagogues; vous y verrez comment tout est tourné vers la même fin, jusqu'aux origines les plus obscures de l'histoire germanique, jusqu'aux légendes mêmes, qui font en quelque sorte partie intégrante de l'esprit public et de l'éducation nationale.

« Messieurs, en aucune matière je ne suis partisan des imitations serviles; mais voici ce que j'attends, voici ce que j'espère de vous, à raison de ce grand travail sur les origines françaises auquel vous vous êtes tous livrés, et qui fait l'honneur de notre école historique.

« Oui, de cette exploration des origines, de cet approfondissement de l'histoire jusque dans ses menus détails, de cette connaissance infinie — et qui ressemble presque à une réalité retrouvée — des mœurs, des usages, de la façon d'être, de la façon de sentir, de la façon d'agir des temps les plus reculés de notre histoire de France, il y a quelque chose à tirer pour l'éducation de la jeunesse française.

« Pour serrer d'un peu plus près cette question pédagogique, que je m'excuse de présenter devant vous, — mais je ne la crois pas étrangère au but de vos travaux, et je pense qu'elle sera bien

comprise de beaucoup d'entre vous, — nous pouvons prendre exemple de ce qui s'est fait pour l'étude de la géographie.

« L'enseignement de la géographie, c'est le grand progrès des dix dernières années; il est merveilleux, il est incontesté, il frappe tous ceux qui pénètrent dans la moindre école de nos villages.

« Comment est-on arrivé à former ces jeunes générations de géographes? Par un moyen bien simple, Messieurs : en appliquant à la géographie la méthode familière, intuitive, expérimentale, qui est le fond de nos procédés pédagogiques modernes; en mettant la géographie tout près de l'enfant. Quand l'enfant a pu tracer sur un tableau noir les montagnes qu'il voit de son horizon, la rivière qui traverse le village, le clocher, puis la ville voisine, les limites du canton, on le voit s'élever sans peine, et même avec un empressement et un plaisir que tous les maîtres constatent, de la géographie du canton à la géographie de la province, de la géographie de la province à la géographie de la France, de la géographie de la France à la géographie de l'Europe.

« Pourquoi ne pas appliquer à l'éducation historique de nos jeunes générations des procédés analogues? Je vois ici bien des hommes, bien des savants, bien des érudits, exclusivement occupés de reconstituer les annales de nos diverses provinces. Messieurs des Sociétés Savantes, ne nous ferez-vous pas un jour, non pas pour nos élèves, mais pour les maîtres qui les instruisent, pour nos instituteurs, le livre des provinces, l'histoire de chaque province mise à la portée de l'instituteur, qui saura lui-même la mettre à la portée des enfants?

« Et alors vous verrez l'âme de l'enfant passer sans effort de la connaissance de la petite patrie à la connaissance et à l'amour de la grande. (*Vive approbation.*)

« J'ose lancer ici cette idée, Messieurs, avec l'espérance qu'elle portera quelque fruit. Ce livre serait difficile à faire, bien que tous les éléments en aient été recueillis par vous; ce serait un livre élémentaire, mais un livre grand par les conséquences, car il contribuerait pour une large part à faire entrer dans l'âme de l'enfant cet idéal qu'il faut absolument y faire pénétrer dans toute sa grandeur et dans toute sa splendeur, l'idéal de la patrie française. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, s'il faut en croire des propos malveillants qu'on

n'épargne en aucun temps au ministère de l'Instruction publique, mais qui tirent en ce moment-ci une particulière recrudescence de la promulgation d'une loi nouvelle, ce ministère aurait prémédité contre la jeunesse française un double complot : chasser la vieille France de sa mémoire, et chasser Dieu de son âme! Nous serions ainsi tout à la fois les iconoclastes du passé et les bourreaux de l'idéal!

« Quant à la première accusation, Messieurs, je vous en fais juges; la trouvez-vous sérieuse? Avons-nous figures de gens qui se disposent à brûler les parchemins de la vieille nation française? (*Mouvement.*)

« L'autre accusation n'est pas plus méritée. Et puisque j'ai l'occasion de parler devant ce grand et libre auditoire, je veux y renouveler en terminant une protestation que j'ai toujours faite, toutes les fois que j'ai pris la parole sur cette grave matière; protestation qui n'est pas la mienne, — on a eu raison de dire que la protestation et la parole d'un ministre sont choses fragiles et passagères, — mais qui est la protestation même du grand corps à la tête duquel j'ai l'honneur de marcher depuis trois ans. (*Applaudissements.*)

« Non, Messieurs, l'Université de France, qui a la charge et la responsabilité de l'application de la loi nouvelle, l'Université ne contient nullement en elle ces éléments de fanatisme à rebours, d'intolérance retournée, cet esprit sectaire d'une nouvelle espèce qui, selon la formule en cours, aurait déclaré la guerre à Dieu! (*Vive approbation.*)

« Cet athéisme violent et provocant, s'il existe quelque part, ce n'est ni dans nos programmes, ni dans nos écoles, ni dans nos tendances. (*Très-bien! très-bien!*)

« L'Université est ouverte à toutes les philosophies, mais elle est fermée à tous les fanatismes. (*Applaudissements répétés.*)

« Elle se compose de libres esprits, de tempéraments divers et d'audaces inégales, mais qui, tous, tiennent pour surannées et rétrogrades ces méthodes exhumées du temps passé, qui roient marcher vers l'avenir et qui ne sont qu'un retour en arrière. (*Nouvelle approbation.*)

« Les vrais savants ne pensent pas ainsi; les esprits vraiment libres ont une autre conduite. Leur éducation libérale leur a appris ce que l'esprit d'intolérance et de secte, de quelque côté qu'il

ienne, n'apprend pas — une grande chose, Messieurs, qui doit rassurer tout le monde : le respect de toutes les opinions, la tolérance pour les idées, le respect de toutes les consciences, et surtout de la conscience de l'enfant, la plus fragile et la plus vénérable de toutes les consciences! » (*Salves d'applaudissements et bravos prolongés.*)

A l'occasion de la sixième session, deux récompenses ont été décernées à des membres des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Officier de l'instruction publique.

M. Marionneau, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Officier d'académie.

M. Jacquot, membre du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens, à Nancy [1].

[1] On trouvera à la fin du volume la liste générale des récompenses accordée depuis la création du Comité.

MÉMOIRES

LUS EN SÉANCES PUBLIQUES

I

L'ÉGLISE DES JÉSUITES A CAMBRAI

1692.

Les Jésuites, appelés par l'archevêque Maximilien de Berghes pour enseigner la jeunesse, étaient venus une première fois à Cambrai en 1562. Ils le quittaient en 1580, sur l'ordre et devant les menaces de persécution du gouverneur de la ville pour les confédérés, le baron d'Inchy. Puis ils rentraient dans la cité archiépiscopale, lors de la remise du Cambrésis sous la domination espagnole par le comte de Fuentès, en 1595, et y retrouvaient leurs biens, leurs classes et l'église qu'ils avaient élevée en 1573 avec les libéralités d'Antoine Carré, l'un des chanoines de la métropole.

La prospérité de leur maison s'étant développée rapidement, les Pères trouvèrent bientôt cette église trop petite et résolurent d'en faire construire une plus vaste.

Ils s'adressèrent à l'archevêque Vanderburch, leur protecteur ; grâce à diverses sommes qu'il leur donna ou leur légua, ils édifièrent un nouveau temple, qui ne fut terminé qu'en 1692, après la mort du prélat, et qui subsiste encore.

Vendue à la Révolution, comme bien national, cette église, après avoir servi de prison au tribunal révolutionnaire siégeant dans les locaux adjacents, fut plus tard affectée à l'usage de magasin à la paille et au fourrage quand elle devint propriété du maître de la poste aux chevaux. C'est ce qui assura la conservation intérieure de ce monument jusqu'à l'époque où l'évêque Belmas se rendit acquéreur de la propriété tout entière, en 1836, pour en faire le grand séminaire actuel du diocèse.

L'édifice appartient à ce style caractérisé par d'immenses volutes

s'enroulant aux angles des pignons et que l'on a souvent appelé dans le Nord « style des Jésuites », mais dont on trouve déjà l'idée mère avant la fondation de cet ordre [1].

Le grès à la base, la pierre à la façade, aux corniches, aux voussures et aux angles des fenêtres et des contre-forts des murs latéraux, la brique partout ailleurs, sont les matériaux mis en œuvre.

La façade, large de 22 mètres, est divisée en trois parties par quatre pilastres composites, fortifiés de quatre bagues épaisses équidistantes. Ils s'élèvent sur un soubassement à hauteur d'un perron central et correspondent à la disposition intérieure du monument. Ils soutiennent un entablement avec rinceaux et figures d'anges, qui n'existe pas au centre, et sous lequel, à droite et à gauche, s'ouvre une fenêtre en arc de cercle avec clef saillante et chambranle à crossettes. Au-dessous un carré quatrilobé forme cartouche. Il est décoré au milieu d'une grosse tête de séraphin enfermée dans un autre carré plus petit, à diagonale verticale, et cantonné aux angles du premier cadre d'une grande fleur de lis avec rosace au point central de chaque lobe.

Le portail précédé du perron elliptique est tout en pierre bleue, en plein cintre, avec petites têtes ailées dans les tympans. Ses deux colonnes ioniques à fût renflé quadruplement annelé, et dont le chapiteau porte des guirlandes suspendues aux volutes, soutiennent un entablement à frise convexe.

Au milieu de cet entablement, sur une table rectangulaire saillante, on lisait autrefois un chronogramme rappelant la date de la construction de l'édifice et le nom de celui qui en avait fait les frais [2].

Au-dessus, interrompant la ligne sinusoïde d'un fronton dont les deux sections se recourbent en spirale à l'intérieur, sont les armes du généreux donateur entre deux pots à feu [3].

[1] Voir à ce sujet une savante dissertation de M. le chanoine Dehaisnes, archiviste du Nord, lue aux réunions de la Sorbonne en avril 1878, et intitulée : *L'Espagne a-t-elle exercé une influence artistique dans les Pays-Bas?* Voir de même l'ouvrage de M. A. de Cardevacque : *les Places d'Arras*, pages 141 à 146.

[2] Ce chronogramme était ainsi conçu :
RegInæ angeLorVM eXtrVXIt VanDerbVrCh.

[3] Sur un manteau soutenu à gauche par la crosse épiscopale, à droite par l'épée

Une baie semblable aux fenêtres latérales domine le motif héraldique et interrompt le grand entablement des pilastres. Ceux-ci, aux angles de la façade, sont amortis aussi par des pots à feu élevés sur des piédestaux. Les deux autres pilastres sont surmontés de piles plus petites, coupées de trois ressauts. Elles aboutissent à une mince corniche à modillons et supportent également deux nouveaux pots à feu.

Entre ces piles, et posant sur le cintre de la baie médiane où se lit le monogramme de la divine Mère, s'élève un grand bas-relief (complétement refait) : l'Assomption de la Vierge, portée et couronnée par des anges au milieu d'une gloire.

De chaque côté les volutes typiques du pignon s'épanouissent au milieu de palmes, de branches d'olivier au-dessus de l'entablement composite, et s'enroulent par leur extrémité supérieure à la corniche modillonnée.

Plus haut, au milieu, le monogramme du Christ, entouré d'une couronne circulaire radiée. Enfin, terminant le tout, un petit fronton cintré que surmonte — sorte de pieuse allégorie — la croix triomphale marquant le sommet.

Cet ensemble décoratif satisfait l'œil, qui se repose sans fatigue sur cette ornementation sagement équilibrée.

On entre dans l'église sous une tribune formant parvis, à laquelle conduit un escalier en vis. Elle est construite en marbres de couleur, occupe la largeur de la grande nef et supporte actuellement un petit buffet d'orgue derrière lequel se trouve la fenêtre centrale de la façade.

Cette tribune à plan circulaire saillant à l'intérieur compte trois arcades, et aux extrémités deux demi-arcades à cintre surbaissé dont la clef, pour les dernières, se lie au mur de face. Quatre colonnes doriques, renflées, en marbre rouge, avec chapiteau et base de marbre gris et socle cubique rouge à plinthe noire, reçoivent les retombées des arcs. Ces colonnes (architravées)

de duc (Cambrai avait été érigé en duché en 1510 par l'empereur Maximilien Ier en faveur de l'évêque Jacquet de Croy), et sommé du chapeau à quatre rangs de houppe, se dresse, encadré de spires feuillues, l'écu ovale en marbre blanc, timbré d'une couronne ducale surmontée de la croix. Il porte : *d'hermine à 3 étrilles de gueules posées 2 et 1, au chef d'or chargé d'une aigle éployée de sable ayant sur la poitrine un lambel de gueules à trois pendants.*

sont surmontées d'une sorte de console à quatre pans, composée d'un tore, d'un listel et d'un grand congé en marbre noir, où se joignent les archivoltes rouges à tympan blanc sur fond noir, et clef de même couleur.

Au-dessus, les panneaux pleins de la tribune, blancs, encadrés de rouge, règnent entre des corniches grises d'un profil très-aigu à la partie supérieure. Ces panneaux sont marqués, à l'aplomb des colonnes, par de petits pilastres à fort relief, de mêmes teintes, élevés sur des triglyphes rouges, évasés par le haut, avec godrons et gouttes.

Le vaisseau comporte une nef centrale et deux bas côtés avec absides terminales circulaires, à voûte en fuseau sphérique. Il mesure, dans œuvre, de l'entrée au fond du chœur : 42 mètres ; au fond des chapelles des bas côtés : 36 mètres 50 centimètres ; et jusqu'au mur de la dernière travée : 33 mètres 50 centimètres.

La largeur totale est de 19 mètres ; la grande nef en prend 9 ; les collatérales, 5 chacune. L'axe du monument court du levant au couchant et fait avec la direction nord un angle occidental de 53 centimètres.

Cette église a six travées éclairées de chaque côté par une fenêtre semblable en tout aux baies déjà décrites. Ces travées sont marquées par des colonnes composites de pierre bleue, avec base attique et socle octogone circonscrit. Contre les murs de front et de fond, deux demi-colonnes de même nature complètent le système des supports. Aux colonnes isolées correspondent des pilastres en nombre égal, engagés aux trois quarts dans les murs latéraux. Colonnes et pilastres sont surmontés d'une espèce de petit entablement analogue à ceux de la tribune, mais plus mouluré, composé d'une corniche avec large plate-bande en frise. Il reçoit les arcs doubleaux des nefs et, longitudinalement, dans la nef centrale, les pleins cintres des travées. L'archivolte simple de ces cintres est interrompue par huit claveaux lisses, quatre de chaque côté d'une clef plus large, décorée d'un mascaron grimaçant, semi-humain, semi-végétal. Les claveaux de la naissance des arcs jumeaux se rejoignent deux à deux par une plate-bande transversale. Le nu vertical compris entre l'extrados du cintre et le sommet de l'arc de la voûte en berceau est, au-dessus des travées, richement orné.

Chaque clef supporte une console accompagnée d'attributs diversifiés, en rapport avec la figure qui les surmonte. Celle-ci se détache dans un entourage circulaire sensiblement elliptique, dont les détails variés comprennent surtout des rinceaux feuillus, des palmes, des cornes d'abondance contournées en torsade ou creusées de plis profonds, de massives spirales lourdes d'aspect, motifs si multipliés à cette époque qu'ils en constituent presque le type ornemental. Des têtes d'anges ailées, des coquilles naissant de l'inévitable volute, des fleurs, des fruits complètent ce cadre librement taillé par méplats, sans souci du détail et d'une exécution presque sommaire.

Au centre se détache, en haut relief, un personnage un peu plus qu'en buste, d'une facture large, mais de style et qui accuse l'étude.

La première de ces figures que l'on trouve à droite en pénétrant dans l'église, est celle du bienheureux Jacques Ghiasi, missionnaire jésuite, martyrisé au Japon. Il est vêtu d'une tunique à larges plis, serrée à la taille par une corde. Il a les bras liés à la croix, instrument de son supplice — la place a manqué pour les figurer entièrement — deux lances en sautoir, le fer en haut, lui traversent le corps et sortent sur les épaules. La tête se renverse un peu en arrière ; elle exprime, dans le regard levé vers le ciel et dans les traits de la physionomie, la souffrance physique mêlée à l'enthousiasme religieux. Les palmes croisées du martyre servent de couronnement.

Le sujet suivant est disposé de même : le martyr, représenté aussi sur la croix, est le Père Paul Niki, autre missionnaire également mis à mort au Japon. Le centre des volutes de l'entourage laisse voir une petite tête d'enfant joufflu. Dans le tympan qui vient après, on voit saint Louis de Gonzague, le chef entouré de rayons. Au-dessus du cartouche un séraphin, plus bas une couronne de fleurs.

Puis, c'est saint François-Xavier ; l'apôtre des Indes a la tête ceinte d'un nimbe aussi rayonnant ; au bas, de chaque côté, têtes d'enfants ailées.

Saint Aubert, qui fait suite, est mitré et chapé ; des anges se montrent à la partie supérieure fermée d'une coquille. Une autre petite tête est taillée au bas.

Enfin, à la travée joignant le chœur, entre des enroulements et des cornes d'abondance d'où s'échappent des fruits, la Vierge couverte d'une ample draperie et dont le visage pur de forme reflète une expression de calme extatique.

De l'autre côté de la nef, en regard de la Mère, le Fils, dans un entourage en tout semblable. Jésus retient d'une main les plis de son vêtement.

Ces deux figures sont évidemment d'une symétrie voulue comme sentiment, faire et disposition, et cette observation doit être appliquée encore aux personnages suivants, par rapport à ceux qui se trouvent en regard.

Après l'Homme-Dieu, en revenant à gauche vers l'entrée, on trouve : saint Géry, aussi en mitre et en chape, avec le dragon — sa caractéristique — replié sur la console.

Saint Ignace de Loyola, couvert d'un vêtement orné de riches broderies. Dans le champ, à la gauche du fondateur de l'ordre, le monogramme du Christ, rayonnant, sceau de la Compagnie. Sous la tablette qui porte le buste, le livre ouvert des « constitutions ».

Saint François Borgia, nimbé de rayons, ayant pour attributs la couronne et le chapeau de général de la Société.

L'adolescent saint Stanislas de Koska, également nimbé, s'abrite sous deux branches de lis où se mêlent deux figures d'anges.

Enfin, en pendant au premier sujet décrit et aussi avec palmes et couronne de roses, un nouveau martyr, aussi en croix, Jean Gotto, supplicié au Japon, termine la série des douze motifs décoratifs de la nef.

Entre ces motifs, au droit des colonnes, des consoles rachètent la différence de hauteur entre la voûte des bas côtés dont l'arc doubleau porte directement sur l'appendice supérieur de la colonne et celle de la maîtresse nef dont l'arc correspondant s'appuie sur ces consoles. Elles sont amorties alternativement, sous les moulures de leur table, par une tête d'enfant au-dessus d'une coquille ou deux visages ailés inclinés l'un vers l'autre avec un petit cartouche au-dessous.

Les arcs doubleaux sont partout décorés de caissons carrés ou rectangles, dans lesquels s'épanouissent des feuilles d'acanthe ou autres.

Le chœur est précédé d'un large cintre divisé sur sa profon-

deur en trois rangs de caissons aussi de forme carrée, et où sont des épis, des ceps, des rinceaux et d'autres attributs allégoriques. Ce cintre s'appuie à sa naissance sur deux panneaux rectangles que portent, de chaque côté, deux pilastres couplés composites encore.

Dans le panneau de droite, le pélican symbolique nourrit ses petits de son sang. Il se détache sur un fond de rayons entourés de nuages où se montrent quatre séraphins placés en croix, avec un phylactère au bas.

Le panneau de gauche représente l'Agneau immolé couché sur un plat et entouré comme le pélican.

La voûte du chœur est partagée en cinq segments déterminés par des bandes sculptées d'un motif courant, qui vont aboutir, en se rétrécissant, à l'œil de la calotte ornée d'un Saint-Esprit d'argent, rayonnant d'or. Chaque bande s'appuie à sa base sur une console soutenue par un ange cariatide-terme, avec guirlandes de fleurs en hélice autour de la gaîne. Sauf les deux figures de l'entrée de la voûte qui sont nues, les autres sont vêtues d'une tunique sans manches, et toutes ont leurs longues ailes abaissées.

Entre ces personnages sont ouvertes, de part et d'autre, deux fenêtres dont le cintre perce quadruplement la sphère. Au fond, dans un large cadre ovale de palmes et de lis, ces mots en caractères cunéiformes dorés, gravés sur deux lignes : *Regina angelorum*, avec l'étoile au bas.

Dans le segment au-dessus, les armes de Vanderburch. Le manteau doublé d'hermine est noué dans le haut sous une tête ailée dominée par des branches d'olivier. La draperie est retenue plus bas par deux petits anges nus; le chapeau, dont les houppes pendent de chaque côté de l'écu, surmonte une couronne ducale. L'écusson elliptique a pour cadre des palmes qui s'évasent en chef, se replient intérieurement en larges volutes et sont accompagnées, en pointe, aussi de deux séraphins.

Les segments latéraux ont tous quatre une décoration uniforme. Au sommet, une tête d'ange, avec rinceaux sinueux, surmonte un cartouche coquille en ellipse, analogue à celui de l'écu, mais plus petit. Les quatre renferment, peints sur fond noir, les quartiers héraldiques du prélat, avec les noms mis au-dessous sur une ban-

derole rouge[1]. Au bas, deux cornes d'abondance renversées répandent des fruits, qui meublent les angles inférieurs des segments, de chaque côté de la clef des fenêtres.

Sous les premières de ces ouvertures sont deux niches sans ornement, à plan rectiligne, creusées au-dessus de deux petites portes basses menant à droite aux caveaux funéraires sous l'église, à gauche à la sacristie. L'autel date de 1836.

Les chapelles latérales ont une ornementation identique avec celle du chœur. Des arcs à rinceaux, portés aussi sur de légères consoles que relie une étroite corniche, divisent la voûte en trois segments. Au milieu, de larges palmes triomphales, croisées au bas sur un séraphin à quatre ailes, se joignent dans le haut à une coquille pour former l'écusson en ove. Latéralement, deux têtes avec ailes accolées sous des enroulements, et au bas deux cornes d'abondance d'où s'échappent des fleurs et des fruits, composent la décoration. Les vides sont partout remplis par d'autres fleurs, des branches d'olivier, des volutes de feuilles contournées[2].

Les ornements sont, comme ceux de la nef et du chœur, exécutés sommairement, avec une grande sobriété de détails, et semblent parfois une simple ébauche un peu lourde.

Deux pilastres soutiennent à l'entrée l'arc plein cintre, décoré de cinq caissons remplis par des corbeilles de fleurs, des rosaces, des fleurons.

La table de ces pilastres est couverte de fines sculptures d'un goût parfait, qui se répètent symétriquement de chaque côté d'une même abside. Quatre médaillons ovales, vides, séparés par des motifs variés appropriés à l'œuvre, divisent cette table. A la cha-

[1] Ces quartiers sont, à gauche :

Schoore : *de sable, au chevron d'argent chargé de trois étoiles à cinq rais de gueules.*

Burch : *d'hermine à trois étrilles de gueules.*

A droite :

Diacetto : *coupé d'argent et de sable, au lion de l'un en l'autre avec lambel de gueules à trois pendants, en chef.*

Binch : *d'or, à l'aigle éployée de sable.*

[2] L'écusson de la chapelle de droite porte en lettres d'or sur fond bleu cette inscription : Vincentio | Congregat. | Missionnis | fundatori. — A gauche, on lit : SS. Deiparae | Cameracensi | patronæ | Sacrum.

Ces chapelles étaient anciennement consacrées : la première à saint Ignace, la seconde à saint François-Xavier.

pelle de droite, au sommet du panneau, l'oiseau de paix, une colombe, s'apprête à prendre son vol, serrant un rameau dans ses ongles. Sous le premier médaillon, le divin triangle et deux enfants nus, l'un avec le serpent — la Prudence — l'autre avec l'ancre — l'Espérance. Plus bas, un autre enfant, également nu et assis, a près de lui un livre ouvert. Entre le troisième et le quatrième médaillon, un paon rouant, superbe, emblème de l'immortalité, et dont le corps en plein relief supporte un col et une tête fine et orgueilleuse, complétement détachés du fond. Le bas du pilastre et les écoinçons sont meublés de fleurs et de fruits d'une délicatesse et d'une vérité remarquables.

Dans l'abside de gauche, le tableau de la pile montre à sa partie supérieure un cœur transpercé de deux flèches en sautoir que surmontent deux charmants oiseaux : l'amour divin. — Plus bas, un enfant assis. Entre le second et le troisième écusson, le calice avec l'hostie crucifère rayonnante — la Foi — est accompagné de deux gentilles têtes d'anges qui se regardent avec une expression de tendresse. Sous le troisième médaillon, un aigle éployé, de haut relief, se dresse fièrement, image de l'âme dédaignant, selon l'ancienne iconographie, les choses de la terre. Enfin, à la base, comme au bas côté opposé, des fleurs encore et des fruits, fort habilement traités, complètent l'ensemble ornemental.

Il reste à décrire deux grandes compositions occupant la paroi comprise entre l'archivolte des chapelles et l'arc des voûtes collatérales, et faisant face à l'entrée de l'église.

Ces compositions ont toutes deux pour fond une ample draperie frangée, à larges plis et se développant autour d'un immense ovale bordé d'une épaisse torsade de feuilles de chêne. Ces champs renfermaient à l'origine des peintures de Simon Vouët, qui disparurent à la Révolution, et dont l'une a depuis été retrouvée et replacée [1].

[1] Ces peintures se rapportaient aux saints sous le vocable de qui les chapelles étaient jadis placées.

Voici, d'après l'inventaire dressé le 11 août 1792, par ordre du district de Cambrai, les tableaux provenant des maisons religieuses et autres établissements supprimés :

« ...Saint Xavier, jésuite, reçoit la croix de Dieu le Père, dans les airs; de treize figures plus grandes que nature; manière de Lebrun, par Vouet, de l'Académie française; sur toile ovale. H. 9 p. 3°. L. 7 p.

« Saint Ignace dans une gloire avec des anges, jetant des foudres, terrassant la Calomnie, l'Ambition et l'Idolâtrie; de sept figures; peint dans la manière de

A droite du côté de l'épître, on voit au point culminant de l'ovale l'Église en chape et en étole, la tête ceinte d'une couronne à rayons et tenant de sa dextre le livre ouvert de ses enseignements. Deux petits anges nus l'accompagnent, portant, l'un, à la gauche du spectateur, la tiare papale; l'autre, à droite, la triple croix. Un visage ailé et mignon marque, un peu plus bas, la naissance du pli de la draperie. Sur l'archivolte, les quatre parties du monde, sur lesquelles l'Église étend sa puissance. L'Europe en manteau royal, avec la couronne fermée fleurdelisée, s'agenouille et dépose les insignes du pouvoir : un diadème et un sceptre, aux pieds de la dominatrice divine, dont elle semble ainsi reconnaître l'autorité. Derrière l'Europe apparaît debout l'Amérique avec sa coiffure, son collier et sa ceinture de plumes, ses seuls vêtements. A gauche, séparée des précédentes figures par un petit vase au-dessus d'une banderole, l'Asie, la tête couverte d'un haut bonnet pointu et revêtue de larges vêtements, s'agenouille aussi devant l'Église. Au second plan, en pendant à l'Amérique, l'Afrique, représentée par une figure nue du type nègre, porte sur l'épaule un carquois plein de flèches, tient un arc de la main droite et lève de même ses regards vers l'Église.

Au-dessus de la chapelle de gauche sont sculptées les vertus théologales. La Foi est dominante, couverte d'une chape; le nimbe trinitaire avec l'œil mystique surmonte sa tête. Elle tient à droite le calice d'où s'élève l'hostie marquée du sigle sacré, et entoure de son bras gauche la croix, instrument de Rédemption. La Foi est accostée de deux têtes d'anges. Deux autres anges nus soutiennent au-dessous la draperie. Sur le cintre, la Charité assise à droite, vers le chœur, protége deux enfants entièrement nus aussi. Ce groupe est séparé par deux séraphins, de l'Espérance qui tient l'ancre emblématique et se prosterne devant la Foi.

Lebrun, par Vouet, de l'Académie française, sur toile ovale. H. 9 p. 3°. L. 7 p. » (*Les tableaux des ci-devant établissements religieux de Cambrai*, par A. D. 1789-1806.) C'est le dernier de ces tableaux qui a repris son ancienne place. Il a été légué, il y a quelques années, au séminaire, par le chanoine Thénard, qui l'avait acquis à la vente mortuaire d'un peintre cambrésien, Saint-Aubert (Antoine), qui l'avait retrouvé dans un village de l'arrondissement, à Honnecourt, et sauvé d'une perte certaine. (Voir sur cette toile, que nous avions faussement attribuée à l'école italienne, en 1874, notre publication : *Les artistes cambrésiens*, IXe-XIXe *siècle, et l'école de dessin de Cambrai.*)

Diverses parties de ces sculptures sont en ronde bosse et d'une saillie dangereuse pour leur conservation, n'était la hauteur hors d'atteinte où sont les personnages. Tous sont d'une nature très-élancée, d'une sveltesse un peu maigre, un peu sèche même dans certains détails des membres et des extrémités ; ils ont enfin, oserait-on dire — si ce n'était une sorte d'anomalie — comme un vague reflet de la fin de l'art ogival qui n'exclut pas l'élégance. Les draperies sont d'un bon jet, les plis justes et rares, les physionomies d'une distinction qui frappe de même dans les sujets de la grande nef. Mais il y a entre le rendu des premières surtout et le faire des ornements proprement dits une telle différence de facture et d'esprit que l'on se demande si le tout est bien dû au même ciseau.

Cette question se pose aussi pour les pilastres ornés des absides collatérales, dont le décor plus moderne a été de nouveau refait en grande partie [1], postérieurement à la première restauration. Celle-ci, dont les effets subsistent toujours, avait été exécutée lors du retour de l'Église au culte, par le sculpteur Huidier, de Lille, avec sollicitude et un grand respect du style [2].

Ignorât-on, en tout cas, la date de cette construction, les larges volutes plates des renroulements, la rudesse des rinceaux étalant leurs surfaces lisses, ces cornes d'abondance ridées plutôt que plissées, qu'on retrouve fréquemment dans les cadres des gravures de l'époque, suffiraient à bien marquer cette dernière phase de la Renaissance mourante, à laquelle ce genre appartient.

L'ornementation, justement répartie au dedans comme au dehors, satisfait par son caractère d'unité, et l'harmonie de l'ensemble fait de la chapelle des Jésuites de Cambrai un monument digne de remarque.

A quels artistes faut-il en attribuer le mérite ? Sur ce point, l'hypothèse n'est même pas permise. Le mystère dont s'est tou-

[1] Par les soins de M. Henry de Barolle, architecte diocésain.

[2] On peut ajouter, pour compléter les détails précédents, que l'on doit au même artiste les superbes boiseries de chêne qui ferment l'entrée de l'église et entourent l'escalier de la tribune, les portes de la nouvelle sacristie, dans le mur de la dernière travée du côté de l'évangile, et, en regard, le cadre de l'inscription commémorative consacrée au premier supérieur du nouveau séminaire, le chanoine Leleu, mort en 1868. Le tout a été exécuté avec un art aussi savant que gracieux, dans le style du monument et de l'époque.

jours entourée la Compagnie de Jésus, et qui n'est pas l'un de ses moindres caractères, semble s'étendre de plus à tout ce qui appartient à cet ordre religieux ou le touche — ne fût-ce même qu'incidemment. Malgré de nombreuses recherches favorisées par l'obligeance des savants ou des érudits à qui nous nous sommes adressé, il nous a été impossible de découvrir les noms de l'architecte et du ou des sculpteurs à qui l'on doit ce témoignage d'une prospérité à l'heure présente bien déchue.

A. Durieux,
Membre non résidant du comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

II

ALBUM DE LA CATHÉDRALE SAINTE-CÉCILE D'ALBI.

L'église cathédrale d'Albi, dédiée à sainte Cécile, est construite en briques. Commencée dans la seconde moitié du treizième siècle, elle a été terminée au commencement du seizième, mais avec une toiture provisoire, qui n'a été remplacée que de nos jours par une toiture construite de façon à prévenir les détériorations que les infiltrations des eaux pourraient faire subir aux peintures qui décorent l'intérieur de l'édifice. C'est une nef sans bas côtés, entourée de chapelles au-dessus desquelles règnent de spacieuses galeries. Elle a plus de cent mètres de longueur sur trente de largeur, en y comprenant la profondeur des chapelles. La voûte est à une hauteur de trente mètres au-dessus du pavé. Ce n'est qu'au quinzième siècle que cette vaste nef a été divisée en deux parties à peu près égales, par la construction du jubé et du chœur.

Mais, dès les premières années du quatorzième siècle, on s'est préoccupé de la décoration des chapelles de l'abside, car lors de la restauration faite de ces chapelles, il y a quelques années, on a découvert, sous l'enduit, des fresques avec écussons aux armes de

Béraud de Fages, qui a occupé le siége épiscopal de 1314 à 1334. Dans les dernières années du même siècle, Dominique de Florence (1379-1397) faisait construire le portail qui précède le grand escalier par lequel on arrive à la porte principale, et en même temps il faisait peindre, sur la brique même, le *Jugement dernier*, au pied des deux tours qui supportent le clocher. Ce tableau, qui est malheureusement mutilé, a plus de quinze mètres de haut et comprend toute la largeur de l'édifice.

Au siècle suivant, le cardinal Joffredi (1463-1473) fit représenter par la peinture, sur les parois de la chapelle Sainte-Croix, où il avait choisi le lieu de sa sépulture, les principaux faits du règne de Constantin : l'*Apparition de la Croix*, la *Marche contre Maxence*, le *Camp de l'Empereur*, la *Bataille*, l'*Entrée d'Hélène à Jérusalem* et la *Réunion des vieillards* qu'elle interroge pour apprendre en quel lieu elle doit faire rechercher la croix. Ces curieuses peintures, en six grands tableaux, sont bien conservées.

Mais c'est surtout sous Louis d'Amboise Ier (1473-1502), sous son neveu et son successeur Louis d'Amboise II (1502-1510) et sous Charles de Robertet (1510-1515) que la cathédrale d'Albi s'enrichit de cette splendide ornementation en présence de laquelle nous restons émerveillés. Louis Ier fit la dédicace de l'édifice en 1480. Le clocher venait d'être terminé. Alors on construisit le jubé, le chœur, le baldaquin, le portail principal, et l'on couvrit de peintures la voûte et toutes les parois de l'édifice. Tous ces travaux d'art furent exécutés par des artistes que les d'Amboise firent venir d'Italie, et dont les noms sont peut-être aujourd'hui ignorés; c'est pour nous un motif de plus pour signaler ceux qui se trouvent au milieu des décorations, dans différentes parties de l'édifice, savoir : *Ambrosio Lorenzo de Modena, Ve... de Bolonia, Violano Julio italiano, Dio... Antonio de Lodi, Ursilio, Carpo, Purchio, Paulo Julio, Joa Franciscus Donela, pictor italus, de Carpa, fecit anno* 1513. *Lucrezia cantora Bolognesa*. Les armes des trois évêques que nous venons de nommer indiquent les œuvres qui ont été faites sous l'épiscopat de chacun d'eux. Le jubé, le chœur, la baie de la porte principale, le baldaquin, sont des chefs-d'œuvre de sculpture qu'on ne peut se lasser d'admirer. La peinture de la voûte, le plus grand ouvrage à fresque qui ait jamais existé, a été exécutée de 1502 à 1512. C'est un immense tableau, divisé en

compartiments par des nervures dorées et représentant sur fond d'azur les personnages de l'Écriture sainte au milieu de rinceaux d'acanthe entrelaçant des figures symboliques, des emblèmes religieux ou héraldiques et des anges jouant de différents instruments.

Mon intention n'est pas de faire ici la description des richesses de peinture et de sculpture que renferme la cathédrale d'Albi : un volume y suffirait à peine ; mais j'ai reçu mission de la Société que je représente, d'appeler l'attention du gouvernement et des amis des arts sur un travail qui se fait en ce moment et qui a pour but de vulgariser la connaissance de ces œuvres, dont le crayon ne peut reproduire les détails, et qui ne sont connues que des touristes, sans profit pour l'art.

Un artiste-peintre, M. Aillaud, s'est proposé de photographier les peintures et les sculptures de Sainte-Cécile, et d'en rendre les épreuves inaltérables en les reproduisant par la phototypie. Avant lui, d'habiles photographes avaient essayé de photographier les diverses parties de l'édifice intérieur ; mais le demi-jour dans lequel ils opéraient ne leur avait pas permis de réussir. M. Aillaud, par un procédé dont il est l'inventeur, a suppléé à ce manque de lumière, et les épreuves qu'il obtient sont d'une netteté parfaite. J'ai l'honneur, Messieurs, de vous soumettre quelques-unes de ces épreuves : les unes sont de simples photographies, les autres sont des phototypies.

PEINTURE.

1° La première épreuve est un fragment du grand tableau du *Jugement dernier ;* cette peinture, que son antiquité rend si précieuse, est en très-mauvais état. Notre planche qui représente le *Groupe des bienheureux,* offre cependant de curieux sujets d'étude. Au premier plan, on remarque le roi saint Louis, Charlemagne et un évêque, qui pourrait bien être saint Salvi d'Albi.

2° Deux compartiments des peintures de la chapelle Sainte-Croix. Le premier représente *Hélène faisant son entrée à Jérusalem,* le second la représente sur son trône ; on lui présente le vieillard qui lui indiqua le lieu où se trouvait la croix. Les costumes des personnages sont ceux du quinzième siècle.

3° Peinture de la voûte de la chapelle dite des Anges.

SCULPTURE.

4° La *Vierge de l'Annonciation.*

5° La *Vierge tenant l'enfant Jésus.*

6° Vue du jubé, façade extérieure.

7° Vue du jubé, façade de l'intérieur du chœur.

8° *Sainte Cécile,* statue posée sur cette façade.

9° Porte d'entrée du pourtour du chœur.

10° Vue d'un côté du pourtour du chœur.

11° Trois des statues du pourtour du chœur. Le chœur représente, en sculpture, la même symbolique que la voûte en peinture : au pourtour extérieur sont trente-trois statues des personnages de l'ancienne alliance; à l'intérieur sont les apôtres du Christ ou de la nouvelle alliance, tenant chacun un phylactère avec des inscriptions dont l'ensemble forme le *Credo.* Toutes ces statues sont peintes, et M. Aillaud se propose d'en relever les teintes à l'aquarelle.

12° Partie extérieure de l'abside. Photographie.

13° Partie extérieure de l'abside. Phototypie.

14° Porte latérale du chœur, vue de l'intérieur. Ces portes sont au nombre de deux : sur l'une est la statue de l'empereur Constantin; sur l'autre, celle de Charlemagne.

15° Vue de l'intérieur du chœur.

16° *Saint Sébastien,* statue du dix-septième siècle, en bois.

Ces spécimens sont des épreuves d'essai, qui ne peuvent donner qu'une idée imparfaite de celles de l'album, qui seront au nombre de cent environ, avec texte explicatif. C'est pour cette œuvre considérable due à l'initiative d'un seul, et qui est appelée à rendre aux artistes un immense service, que nous venons réclamer les encouragements de l'État et des amis des arts.

Émile Jolibois,
Secrétaire perpétuel de la Société des Arts,
Sciences et Belles-Lettres du Tarn.

III

LE CANON D'AUTEL DE FONTEVRAULT

AU MUSÉE DE NAPLES [1].

Parmi les joyaux exposés au Musée de Naples, dans une grande armoire sculptée qui provient de la sacristie de Sant'Agostino degli Scalzi, un objet sollicite entre tous la curiosité du voyageur français [2]. C'est un canon d'autel, décoré d'émaux et de broderies, sur lequel on reconnaît immédiatement deux écussons aux armes de Lorraine-Guise, le blason de la maison de Bourbon et le mot *Fontebrault*. Avec ces indices, les origines de l'objet ne sauraient être un instant douteuses : on sait, en effet, que l'abbaye de Fontevrault eut à sa tête des princesses de la maison de Bourbon [3], ce qui veut dire que nombre d'objets précieux ont dû procéder de ce monastère. Par la description qui va suivre, on jugera de l'intérêt que présente celui de ces objets qui a trouvé asile au Musée de Naples.

I

Ce canon d'autel, construit en fort carton, a sa partie centrale emboîtée dans un léger rebord auquel se rattachent deux volets mobiles. La forme de l'objet est donc celle d'un triptyque, haut de 33 centimètres, large de 36 centimètres quand les volets sont clos, et de 75 centimètres quand ils sont ouverts. Le dos de la partie

[1] Dissertation lue à l'Académie des Sciences et Belles-Lettres d'Angers, le 6 mars 1882.

[2] *Guide général du Musée national de Naples*, par Domenico Monaco, 3e édition (française); Naples, 1878, in-8°, p. 190.

[3] *Mémorial des abbesses de Fontevrault issues de la maison royale de France, accompagné de notes historiques et archéologiques*, par Armand Parrot. Paris et Angers, 1880, gr. in-8°.

centrale et le revers des volets sont revêtus de tabis rouge et bordés d'un gros fil d'or.

La partie centrale du triptyque est dominée par trois tableaux en émail qui en occupent toute la largueur et presque moitié de la hauteur. Le premier de ces tableaux, en les envisageant de gauche à droite, représente la Nativité du Christ : on y voit, sous des portiques, la Vierge et saint Joseph, contemplant à genoux l'Enfant Jésus qui gît auprès d'un bœuf et d'un âne, tandis que surviennent deux bergers, dont l'un joue de la cornemuse. Le tableau du milieu montre Jésus crucifié, avec la Vierge et saint Jean de chaque côté de la croix, dont la Madeleine embrasse le pied ; derrière saint Jean, mais dans des proportions inférieures à celles des autres figures, est un personnage vu de profil, agenouillé, les mains jointes, le visage imberbe et la tête n'ayant qu'une couronne de cheveux, le corps vêtu d'une soutane et d'un surplis, le bras gauche portant une aumusse de chanoine. Le troisième émail a pour sujet Jésus ressuscité qui apparaît, en costume de jardinier, à la Madeleine agenouillée et lui dit : *Noli me tangere;* dans le fond du tableau, trois saintes femmes se dirigent vers le sépulcre, dont un ange garde le seuil.

Par l'élégance de leur dessin, ces émaux rappellent les œuvres de la Renaissance italienne, tandis que leur coloration est imitée des dernières miniatures du moyen âge français, de celles où les lumières sont accusées par des hachures d'or. C'est bien là le caractère mixte qu'affectèrent les productions de l'émaillerie limousine, lorsqu'elles furent influencées par l'École italienne que François Ier avait créée à Fontainebleau.

Au-dessous des émaux, tout ce qui reste d'espace est rempli par un canevas de soie blanche très-fin, sur lequel se détachent des broderies au petit point, en soies nuancées et en fils d'or. Ces broderies forment un étage inférieur de trois tableaux.

Celui du milieu, plus large que les deux autres, est dominé par cinq lignes de texte gothique, alternativement brodées en bleu et en rouge, donnant les paroles finales de la consécration : « *Hoc est enim corpus meum. Hic est enim calix, etc.* » La lettre initiale de chacune des formules est brodée en or. Plus bas se voit un jardin mystique, dont les fleurs portent sur des étiquettes les noms de sept vertus chrétiennes : « *Caritas, spes, fides, humilitas, puritas,*

obedientia, patientia. » Au centre de ce jardin, est un agneau transpercé verticalement par une croix et épanchant son sang dans une cuve hexagonale, vers laquelle accourent pour boire douze brebis : la principale de celles-ci a pour elle seule une dérivation du précieux sang; elle est en outre distinguée des autres par une crosse abbatiale debout qui lui sert d'appui. Près d'elle sont les armoiries de la maison de Bourbon (de France à la bande de gueules), englobées dans une couronne d'épines et entourées des lettres M. d. B. f., signature d'une brodeuse princière. Sur un long cartouche qui sert d'enseigne à la fontaine, le titre du tableau ressort dans les termes suivants : « *Agnus redemit oves.* » En dessous de la cuve, on lit sur un petit cartouche le mot « *Fontebrault* ».

Le premier des tableaux accessoires a pour objet essentiel un ostensoir en forme de *monstrance,* exposé entre deux cierges, avec des cartouches qui portent cette inscription : « *Ecce panis angelorum.* » Ce reposoir est enfermé dans un cadre d'épines tressées Au-dessus du cadre est un buste nimbé d'*Ecce homo,* entre deux têtes : à droite, celle de Pilate, caractérisée par le voisinage d'une aiguière et de la main qui a été lavée; à gauche, sans doute la tête de Barabbas. Plus bas que celle-ci, l'une des marges latérales et la marge inférieure du tableau sont remplies par des symboles relatifs à la passion du Christ : un clou du crucifiement, la colonne surmontée d'un coq, le fouet, la lanterne, la verge, enfin l'oreille de Malchus au bout du couteau qui l'a coupée. Le fond du tableau est semé de gouttes de sang.

Le second des tableaux accessoires, également semé de gouttes de sang, a pour sujet principal un pressoir dont les deux colonnes portent des branches de chardon qui se rejoignent pour former encadrement par en haut. Entre les deux barres horizontales du pressoir, est un cœur saignant percé de trois clous. Sur deux cartouches, dont l'un sert de base au pressoir, on lit une devise empruntée à Isaïe : « *Torcular calcavi solus* [1]. » Ce motif central a pour entourage une nouvelle série d'objets se rattachant à la passion du Christ : en haut, la robe sans couture, avec les dés et le damier qui ont servi à la disputer au jeu; puis, au même niveau, d'une part la tête mitrée de Caïphe, et de l'autre celle de Judas

[1] Cap. LXIII, 3.

ayant une bourse pendue au cou. Parallèlement aux colonnes du pressoir, ici est une lance et là une échelle. Au-dessous, un tombeau vide est placé entre un marteau et des tenailles, qu'avoisinent le roseau d'humiliation et la perche surmontée d'une éponge.

Le panneau central, dont nous venons de décrire les six compartiments, se complète par deux volets dont les faces ostensibles, bordées de larges galons en nattes de fils d'or, sont également décorées de broderies au petit point sur fin canevas de soie.

Le volet qui regarde la gauche du spectateur est rempli par le texte du *Gloria in excelsis,* précédé d'une portée de notation musicale et suivi du début de la formule de consécration : la fin de cette formule se trouve sur le panneau central. Ces textes, en caractères gothiques, ont leurs majuscules brodées en or : quelques passages importants ressortent également en or, d'autres sont brodés en rouge; le surplus est écrit en soie noire. Trois bordures et un soubassement de rinceaux en couleur encadrent cette page. L'ornementation de la marge extérieure s'ouvre par l'image en profil d'un pélican; le milieu de la plate-bande inférieure est occupé par l'écu de la famille de Lorraine-Guise, fixé contre une croix double d'archevêque-primat et accompagné de deux grandes lettres initiales : C. et L.

Le volet opposé renferme le texte du *Credo,* avec une portée musicale en tête. L'ornementation de la marge extérieure débute par un oiseau que caractérise cette indication : « *Le Fénix.* » Sur la rive opposée, huit sections figurées d'un rouleau de papier présentent, en lettres alternativement bleues et rouges, une sentence approximativement empruntée à l'Évangile selon saint Jean [1] : « *Qui* | *non* | *credit* | *illud* | *jam* | *judi* | *catus* | *est.* Io. 3. » Au centre du soubassement, se trouve encore l'écu de Lorraine-Guise, dominé ici par la volute d'une crosse abbatiale.

II

Le caractère de ce riche objet n'est pas douteux, et son lieu d'origine se trouve exprimé sur l'étiquette qui accompagne la fontaine mystique du panneau central. Les seules questions à résoudre

[1] Le texte de la Vulgate est celui-ci : « *Qui autem non credit jam judicatus est.* » (Joann, c. III, v. 18.)

concerneront la date et le but de la confection de ce triptyque, la traduction de la signature remarquée parmi les broderies, enfin la détermination de la figure ayant caractère de portrait du donateur sur les émaux [1].

Par le style de ces émaux et des broderies qui les accompagnent, l'ouvrage se classe, à première vue, parmi les productions de la première moitié du seizième siècle; mais des éléments chronologiques beaucoup plus précis peuvent se déduire de l'interprétation des armoiries que nous avons déjà signalées. Ces armoiries sont celles de la maison de Bourbon englobées dans une couronne d'épines, et celles de la famille de Lorraine-Guise, ici avec une double croix d'archevêque-primat et les initiales C. L., là avec une crosse d'abbé pour tout accompagnement.

Deux frères de la famille de Lorraine-Guise parvinrent aux grandes prélatures dans la première moitié du seizième siècle; mais un seul de nos écussons étant accompagné d'initiales, il y a lieu de considérer l'autre comme se rapportant à la même personne que le premier. Les initiales C. L. désignent clairement Charles de Lorraine-Guise, pourvu dès le berceau de l'abbaye de Moustier-la-Celle, nommé archevêque de Reims à l'âge de neuf ans et sacré en cette qualité dans les premiers jours de février 1545, à l'âge de vingt et un ans [2]. Son écusson d'abbé fait ici pendant à son écusson d'archevêque. Mais comme ce dernier écusson n'est pas surmonté du chapeau de cardinal, il y a certitude que le triptyque où il se trouve est antérieur au 27 juillet 1547, date de la promotion au cardinalat du jeune archevêque de Reims [3].

A cette époque, l'opulent monastère de Fontevrault avait, depuis plus de douze ans, pour abbesse Louise de Bourbon [4], tante de

[1] Pour la solution de ces petits problèmes, j'ai été très-utilement secondé par M. Armand Parrot, président de l'Académie d'Angers. De son côté, cette savante Compagnie avait bien voulu, à l'occasion de mon opuscule, faire reproduire en photographie, au tiers des dimensions de l'original, le canon d'autel conservé au Musée de Naples. J'ai pu avoir, en quelque sorte, l'objet sous les yeux pour retoucher ma description.

[2] Anselme, *Histoire généalogique*, t. II, p. 71.

[3] Ciaconius, *Vitæ pontific. et cardin.*, édit. de 1630, col. 1560.

[4] « Louise de Bourbon..., bénite par son frère le cardinal le 9 janvier 1535, mourut le 21 septembre 1575, ayant gouverné très-sagement son abbaye pendant quarante années dix mois et quinze jours, ainsi que le dit son épitaphe, et ayant fait de grands biens à son ordre et réformé douze de ses monastères. » (Anselme, *Histoire généalogique*, t. Ier, p. 327, 328.)

Charles de Lorraine. C'est elle qui, dans le jardin de la fontaine mystique, est représentée sous la figure d'une brebis appuyée contre une crosse d'abbesse, non loin des armoiries de la maison de Bourbon. Autour de ces armoiries se lit une signature d'auteur ainsi conçue : « M. d. B. f. », que nous n'hésitons pas à traduire par les mots : « Madeleine de Bourbon *fecit.* » Madeleine de Bourbon, offerte à l'âge de quatre ans sur l'autel de Fontevrault, avait pris l'habit religieux dans cette maison, en même temps que sa cousine germaine Renée de Lorraine-Guise, sœur du futur archevêque de Reims [1]. Sa tante, Louise de Bourbon, devenant abbesse de Fontevrault, lui avait cédé le gouvernement de l'abbaye de Sainte-Croix, de Poitiers [2]; mais elle ne cessa de se considérer comme une fille de Fontevrault, et son rare talent de brodeuse dut s'appliquer volontiers à un ouvrage qui avait pour destinataire son cousin germain, Charles de Lorraine-Guise.

Nous avons démontré que cet ouvrage était forcément antérieur au 27 juillet 1547, date de la promotion au cardinalat du jeune archevêque de Reims. D'autre part, on ne saurait lui assigner une date très-éloignée du moment où le destinataire eut qualité pour en faire usage. Ce moment fut celui de l'ordination comme prêtre et de la consécration comme archevêque données, au mois de février 1545, à Charles de Lorraine-Guise, qui atteignait alors ses vingt et un ans. Tout semble donc indiquer que ce canon d'autel fut fait à Fontevrault, sous les auspices de l'abbesse Louise de Bourbon et par les soins de sa nièce Madeleine, pour l'ameublement de la chapelle intime d'un prélat très-proche parent de ces deux princesses. Les broderies que nous avons décrites remonteraient ainsi à l'année 1544, et c'était bien la date que leur style permettait de conjecturer.

Les trois tableaux émaillés sont contemporains des broderies qu'ils accompagnent : les procédés de leur fabrication sont ceux de l'émaillerie limousine, tandis que les lignes de leur dessin procèdent de l'influence italienne. Cet intelligent amalgame fut principalement l'œuvre de Léonard Limosin, émailleur en titre de François Ier, qui entra dans cette voie dès l'année 1535, et était à

[1] *Mémorial des abbesses de Fontevrault issues de la maison royale de France,* publié par Armand Parrot, p. 28, 30 et 33.
[2] *Ibid*, p. 41 et 55.

l'apogée de son talent en 1553[1]. Or, dans l'émail de la Nativité, je crois lire, sur la face ombrée d'une pierre qui gît près de la Vierge, la signature abrégée LEON. ressortant en clair. On sait d'ailleurs que l'abbesse Louise de Bourbon avait du goût pour les émaux de Limoges, car il en est un de Pierre Raymond, daté de 1538, qui la représente agenouillée devant la Vierge, avec cette inscription sur sa robe de religieuse : VIVE MADAME LOYSE DE BOURBON[2].

L'usage existait alors de comprendre ainsi dans les peintures religieuses le portrait de la personne dont l'artiste attendait sa rémunération. Or, comme les émaux de notre triptyque ont été certainement faits en vue de la place qu'ils occupent encore aujourd'hui, il sera permis d'y chercher une figure ayant caractère de portrait. Volontiers, on considérerait comme telle la petite figure d'ecclésiastique qui se profile, dans l'émail central, avec une aumusse de chanoine et la tonsure en couronne des cénobites. Mais nos émaux ne procédaient pas de la générosité d'un ecclésiastique, et les insignes du prélat destinataire n'auraient pu se résumer dans une aumusse de simple chanoine. Au contraire, cet insigne canonial et la tonsure des religieux convenaient parfaitement à l'image du créateur de Fontevrault, Robert d'Arbrissel, ancien archidiacre devenu cénobite. C'est incontestablement lui que l'artiste a voulu représenter, beaucoup moins pour faire un portrait que pour rappeler le culte spécial voué par l'ordre de Fontevrault à l'agonie du divin Crucifié. En effet, « le blason de l'abbaye de Fontevrault était : d'argent, au Christ en croix, accompagné de la Vierge et de saint Jean, sur une terrasse, le tout au naturel[3] ». Pourquoi notre émailleur, ayant à représenter cette scène, a-t-il introduit dans sa composition une figure de Madeleine embrassant le pied de la croix ? Il aurait pu d'autant mieux s'en dispenser que l'image de cette sainte femme se retrouve dans le troisième émail. S'il a tenu à cette addition, c'est qu'elle lui permettait de placer, au milieu même de l'émail central, le portrait de la personne dont il avait reçu la commande de trois tableaux. Madeleine de Bourbon, née à la Fère le 3 fé-

[1] L. DE LABORDE, *Notice des émaux du Louvre*, t. Ier, p. 187. — LABARTE, *Arts industriels*, t. IV, p. 69.

[2] L. DE LABORDE, *Notice des émaux*, t. Ier, p. 139 (note).

[3] A. PARROT, *Mémorial*, p. 24 (note 2) et 99.

vrier 1520 [1], avait environ vingt-quatre ans quand elle fut ainsi représentée dans l'attitude que sa patronne eut au Calvaire. L'émailleur voulut même souligner son intention de portraitiste, car il évita de placer le nimbe de la sainteté sur cette noble tête dont chacun pouvait reconnaître les traits. Au contraire, le nimbe existe sur la tête de la Madeleine du troisième tableau.

III

Il nous reste à indiquer, dans les limites du possible, le chemin suivi par cet objet d'art essentiellement français pour arriver au Musée de Naples.

Dans quel trésor d'église ou de chapelle cet objet était-il avant la Révolution française? C'est ce que nous n'avons pu découvrir. Son expatriation fut toutefois une conséquence de la tempête révolutionnaire, et il devint alors la propriété d'un amateur célèbre, le cardinal Étienne Borgia, qui avait formé à Velletri un musée libéralement ouvert aux érudits de toutes les nations [2]. Ce musée, réuni en 1815 aux collections royales de Naples [3], avait été, l'année précédente, inventorié par l'héritier du cardinal, le comte Camille Borgia, qui mentionnait dans les termes suivants notre canon d'autel :

« N° 205. — Texte du *Gloria*, en broderies mélangées d'or, où sont trois petits tableaux de cuivre émaillé, chacun de dix onces et demie de haut sur neuf de large, représentant la Nativité, le Crucifiement et le *Noli me tangere*, d'un travail extrêmement soigné [4]. »

Le *Guide* actuel *du Musée national de Naples* est encore moins explicite; il dit simplement : « Missel richement tapissé et décoré

[1] Anselme, *Histoire généalogique*, t. Ier, p. 328.

[2] *Notice sur la vie du cardinal Étienne Borgia, extraite d'un ouvrage du P. Paulin de Saint-Barthélemy*, par A. L. Millin; *Notice sur le Musée du cardinal Borgia à Velletri*, par le même : *Magasin encyclopédique*, ann. 1807, t. Ier, p. 275-316; t. II, p. 5-37.

[3] D'après une très-obligeante lettre écrite à M. Armand Parrot, président de l'Académie d'Angers, par M. Giulio de Petra, l'un des conservateurs du Musée de Naples, l'objet qui nous occupe porte le n° 10322 dans l'inventaire général de cet établissement.

[4] « 205. — Carta-gloria formata a ricami intessuti in oro; vi sono in questa tre quadretti di rame smaltato, ciascuno alto on. 10 1/2 sopra on. 9, rappresentante la Nascita, la Crocefissione, e *Noli me tangere*, di diligentissimo lavoro. » (*Catalogo*

en or. On y voit représenté en émail la Nativité du Sauveur, sa mort et le *Noli me tangere.* »

D'après les citations qui précèdent, il est évident que, depuis son passage en Italie, le canon d'autel de Fontevrault n'avait été ni décrit avec soin, ni interrogé d'une façon sérieuse. Il est vrai qu'un tel travail incombait tout spécialement aux visiteurs français du Musée de Naples. Je me suis chargé de ce soin avec plaisir, car j'avais été vivement intéressé par la rencontre inattendue de cette épave d'un grand naufrage.

Auguste CASTAN,
Correspondant de l'Institut (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), membre non résidant du Comité des Sociétés de Beaux-Arts des départements.

IV

ÉGLISES PEINTES DU DÉPARTEMENT DES HAUTES-ALPES.

MESSIEURS,

J'ai eu l'honneur d'être chargé par M. le ministre des Beaux-Arts de faire la description des richesses d'art conservées dans les monuments publics du département des Hautes-Alpes. A deux reprises, pendant les années 1880 et 1881, j'ai parcouru ce département, commune par commune, notant avec soin ce que j'y trouvais d'intéressant au point de vue archéologique et artistique, et c'est ainsi que j'ai eu l'occasion de découvrir et de signaler une précieuse réunion de peintures murales dont aucune n'a été décrite jusqu'à ce jour [1]. Dix-huit édifices religieux, dissé-

del Museo Borgiano, dal conte BORGIA, 1814 : *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, da Guiseppe FIORELLI, t. Ier, 1878, p. 326.)

[1] Depuis le jour où cette communication a été faite à la Sorbonne, j'ai publié la description de quatre de ces peintures dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, sous le titre de *Tableau des Vertus et des Vices.*

minés sur une étendue de terrain relativement restreinte et ne dépassant pas six cantons, possèdent des peintures murales du quinzième et du seizième siècle, les unes incomplètes ou mutilées, les autres encore intactes. Tous ces édifices se trouvent groupés dans les arrondissements d'Embrun et de Briançon, et dans les cantons d'Embrun, de Guillestre, d'Aiguilles, de Vallouise, de Briançon et de Monêtier-de-Briançon. Cette partie du département des Hautes-Alpes a été peu éprouvée par les guerres religieuses, dont l'influence s'est fait sentir d'une façon si funeste dans tant de contrées, et elle a connu la Révolution française seulement par ses bienfaits. Il eût été à désirer que le vandalisme de notre époque n'eût pas trouvé matière à s'exercer aux dépens de ce qu'avaient épargné les siècles passés, et que les conseils de fabrique et parfois le clergé n'eussent pas dépassé dans leur rage de destruction le fanatisme religieux et politique. C'est ainsi qu'une charmante *Annonciation* peinte sur le tympan de l'église paroissiale de Saint-Martin de Queyrières a été détruite récemment, et qu'une chapelle de Sainte-Marguerite de la même commune, dans laquelle on admirait des peintures du seizième siècle représentant la vie de la patronne, a été badigeonnée en entier aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur.

Les églises peintes du Briançonnais et de l'Embrunais se divisent en huit églises paroissiales, sept chapelles et trois chapelles supprimées[1].

Toutes ces peintures, ai-je dit, datent du quinzième ou du seizième siècle, il ne peut y avoir doute à cet égard, car non-seulement leur style et leur exécution sont des indices suffisants, mais plusieurs portent des dates et d'autres sont accompagnées d'inscriptions en minuscules gothiques, qui ne laissent aucun doute sur l'époque où elles ont été exécutées. La plupart de ces peintures paraissent même, à peu de chose près, contemporaines des églises qu'elles décorent, et la plupart de ces églises portent la date de leur construction gravée sur leur porche.

[1] *Églises :* Embrun, les Orres, Arvieux, l'Argentière, les Vigneaux, Ville-Vallouise, Planpinet, Névache.

Chapelles : Queyrières, Prelles, le Bouchier, le Villard-Saint-Pancrace, Puy-Saint-André, Névache, Saint-Chaffrey.

Édifices enlevés au culte : les Cordeliers d'Embrun, Risoul, le Monêtier-de-Briançon.

Ces églises, construites pour la plupart dans la seconde moitié du quinzième siècle ou la première moitié du siècle suivant, sont d'un caractère simple et gracieux, particulier à l'ancien diocèse d'Embrun et imité de celui des églises italiennes. Les ouvertures sont à plein cintre; le portail, soutenu par des colonnes en retraite, est parfois précédé d'un porche supporté par des lions accroupis ; le chœur est quadrangulaire; un bandeau d'arcatures orne le haut des murailles, soutenues par d'élégants contre-forts ; presque toujours l'intérieur est voûté sur croisée d'ogive.

Quelques-unes des chapelles ornées de peintures murales ont été l'objet de pèlerinages très-fréquentés; celles de Saint-Hippolyte du Bouchier et de Saint-Pancrace du Villard-Saint-Pancrace entre autres ont attiré jusqu'au dix-septième siècle un grand concours de pèlerins. Ces chapelles sont petites, étroites, éclairées par une seule fenêtre ; leur pignon est surmonté d'une arcade-clocher ornée d'arcatures sur ses rampants ; l'intérieur est voûté en berceau, et le chœur en cul de four. A côté de la chapelle on voit presque toujours une petite maisonnette, autrefois logement d'un ermite.

Les peintures qui font l'objet de cette communication sont placées soit à l'intérieur, soit à l'extérieur ; quand elles existaient à l'extérieur, elles étaient protégées par un large auvent qui les abritait; là où cet abri protecteur a été enlevé, elles n'ont pas tardé à disparaître.

Ces peintures se rattachent à sept séries de sujets principaux : 1° les Vertus, les Vices, la Punition des vices; 2° Jésus-Christ entouré des symboles des quatre évangélistes, et au-dessous de lui les Apôtres; 3° scènes empruntées au Nouveau Testament : l'Annonciation, l'Adoration des rois, scènes de l'enfance du Christ, la Passion, le Calvaire, la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres ; 4° scènes empruntées à la vie des saints patrons de la chapelle ou de la contrée; 5° représentation de saints isolés; 6° un spécimen très-intéressant de chapelle funéraire; 7° peintures purement décoratives.

1° *Les Vertus et les Vices.* Cinq églises sont décorées de peintures représentant ce sujet d'une façon plus ou moins complète. Dans celle des Orres, on voit les seules vertus; dans celle de Névache, les vices seuls; dans celle des Vigneaux, les vices et leur punition en enfer; dans celle de Saint-Jacques de Prelles, à la punition des vices font pendant les œuvres de miséricorde.

Les peintures de l'église de l'Argentière sont les plus complètes en même temps que les plus remarquables au point de vue de l'exécution : placées à l'extérieur sous un large auvent, elles sont datées de 1516 et signées de quelques lettres qui peuvent signifier *Guillaume Comte* ou *de Côme*.

La composition se divise en trois tableaux superposés. A la partie haute sont les sept Vertus : l'humilité, la largesse, la chasteté, l'abstinence, la patience, la charité, la diligence, dans des attitudes diverses, sous des arcatures soutenues par des colonnettes. Au-dessous sont les sept Péchés capitaux attachés l'un à l'autre par une chaîne qui leur étreint le cou et montés sur autant d'animaux symboliques : l'orgueil, roi assis sur un lion; l'avarice, marchand monté sur un blaireau; la luxure, courtisane assise sur un bouc; la gourmandise, personnage ventru à cheval sur un renard; la colère, montée sur un tigre et se poignardant; l'envie, à cheval sur un maigre chien rongeant un os; la paresse, assise sur un âne. Au-dessous est peinte la punition des Vices; sur un fond semé de flammes et d'étincelles, les coupables sont pendus, attachés à des gibets ou sur des pieux, dans des positions diverses, tandis que des démons les tourmentent. Je fais passer sous vos yeux un dessin très-exact de cette curieuse peinture[1].

Les œuvres de miséricorde que l'on voit dans la chapelle de Saint-Jacques de Prelles mériteraient également une mention détaillée; elles sont intéressantes à cause des costumes du commencement du seizième siècle qui y sont représentés, entre autres celui des religieux de la Merci qui se voient dans le tableau de la *Rédemption des captifs*. Du reste, comme exécution, elles sont inférieures aux peintures de l'Argentière.

2° *Jésus-Christ, les Évangélistes et les Apôtres*. Cette peinture est reproduite trois fois dans les chapelles de Saint-Pancrace, de Saint-Jacques de Prelles et de Saint-Hippolyte du Bouchier, avec une ordonnance presque semblable. Le Christ nimbé est assis de face dans une auréole elliptique composée de nuées; d'une main il bénit, l'autre repose sur un livre; les quatre animaux tenant des banderoles où sont inscrits les noms des Évangélistes, sont placés

[1] Ce dessin a été gravé et accompagne l'article du *Tableau des Vertus et des Vices*, que j'ai publié dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*.

aux quatre angles de l'auréole. Au-dessous de cette peinture règne une série de douze arcatures dans lesquelles sont les Apôtres tenant des banderoles sur lesquelles sont inscrites des sentences et des attributs variés. La représentation du Christ est remarquable par un aspect tout archaïque et par l'expression farouche du regard et de la physionomie. On dirait une peinture byzantine; cependant celle de Saint-Hippolyte du Bouchier, qui est la plus belle, date de 1508 et est de la même main qui a décoré, en 1516, l'église de l'Argentière des peintures que j'ai décrites avant celles-ci.

3° *Scènes du Nouveau Testament.* Les églises ou chapelles qui en sont décorées sont au nombre de dix.

L'Annonciation est peinte dans quatre d'entre elles : à Embrun, à Saint-Jacques de Prelles, à Saint-Hippolyte du Bouchier, aux Vigneaux. La composition de cette dernière église est datée de 1552 et n'est pas sans mérite. Mais la plus remarquable des Annonciations, malheureusement détruite aujourd'hui, était celle que l'on admirait, il y a peu d'années encore, sur le tympan de l'église de Saint-Martin de Queyrières, et dans laquelle l'ange était représenté sous la figure d'un petit page ailé vêtu de vert et tenant à la main sa barrette.

L'Adoration des rois était peinte sur le tympan de la cathédrale d'Embrun, et cette peinture passait pour miraculeuse; elle est détruite depuis longtemps, mais les noms des personnages qui y figuraient se lisent encore autour de l'arcature du tympan. Une composition présentant une disposition presque semblable se voit sur le tympan de l'église de Ville-Vallouise.

Dans la chapelle du Puy-Chalvin, sept tableaux représentent des scènes de l'enfance du Christ : sa Naissance dans la grotte de Bethléem, l'Adoration des bergers, l'Adoration des rois, la Fuite en Égypte, Jésus au milieu des docteurs, son Recouvrement par ses parents, sa Présentation au temple. Dans la chapelle de Saint-Jacques de Prelles, on voit une Sainte Famille assez intéressante.

Deux églises, celles de Planpinet et du Puy-Chalvin, sont ornées de peintures représentant la Passion d'une manière à peu près complète; celles de Planpinet, en dix-huit tableaux, sont des plus curieuses. Elles occupent toute une travée de l'église et sont peintes même sur la voûte; leur conservation est parfaite; elles sont remarquables par le nombre des personnages et par l'élégance

des costumes, qui pour la plupart sont la reproduction de ceux du seizième siècle. Trois tableaux : le Calvaire, la Descente de croix et la Résurrection, sont plus grands que les autres et atteignent de très-grandes dimensions. L'église de Planpinet date de 1532; ces peintures sont probablement de la même époque.

La Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres est peinte au fond d'une chapelle funéraire dans l'église de Ville-Vallouise ; la Vierge y est représentée entre les douze Apôtres assis; les personnages ont des nimbes d'or et sont groupés dans des attitudes roides et hiératiques qui reculeraient d'au moins deux siècles la date de la composition de cette peinture, si d'autres éléments ne venaient pas en fixer d'une manière positive l'exécution, au plus tard, à la fin du quinzième siècle.

4° *Scènes de la vie des saints patrons*. Quelques saints ont eu au Moyen Age une grande popularité dans le Briançonnais; ce sont surtout saint Hippolyte, saint Pancrace, saint Mammès, saint Nicolas, saint Christophe, sainte Marguerite, sainte Lucie, etc. De nombreuses chapelles leur ont été dédiées et ont été le but de pèlerinages très-fréquentés. La vie de saint Pancrace était peinte en une série de tableaux dans la chapelle de ce nom au Villard-Saint-Pancrace; il n'en subsiste que trois, qui font regretter la destruction des autres. Ils représentent le Pape donnant à saint Pancrace sa mission, le saint interrogé par l'Empereur, le martyre du saint.

La mort de saint Mammès est peinte dans l'église de Planpinet; deux soldats enroulent autour d'un treuil les entrailles du saint, dont l'âme s'envole sous une forme angélique.

Quatre scènes de la vie et le martyre de saint Hippolyte se voient sur les murs de la chapelle qui lui est dédiée dans la paroisse du Bouchier. Il y est représenté en prière devant une statue de la Vierge, guérissant un aveugle qui marche à tâtons, guérissant une femme alitée; au-dessous de cette composition, on lit : *Comment saint Hippolyte guérit les femmes de toute maladie*. En face de ces tableaux, est une grande composition représentant le saint écartelé par quatre chevaux en présence de ses juges. Ces peintures datent de 1508.

Le martyre de sainte Lucie est représenté en trois tableaux dans la chapelle du Puy-Chalvin qui lui est dédiée.

Des scènes de la vie de saint Sébastien étaient peintes à fresque dans une chapelle de la paroisse de Risoul, par la main d'un artiste assez habile; malheureusement la chapelle a été abandonnée, et ces peintures et d'autres fort nombreuses qui la décoraient à l'intérieur et à l'extérieur n'ont pas tardé à se détériorer.

De très-bonnes peintures représentant la vie de saint Arnoul, évêque de Metz, et qu'on voyait dans la chapelle dédiée à ce saint dans la paroisse de Saint-Chaffrey, ont été absolument altérées par l'humidité.

Enfin la vie de sainte Marguerite, peinte dans la chapelle de ce nom, à Saint-Martin de Queyrières, a été cachée, il y a peu d'années, sous un épais badigeon.

5° *Saints isolés*. Un grand nombre de saints sont peints soit extérieurement, soit intérieurement. Une des représentations les plus populaires est celle de saint Christophe sous la forme d'un géant, appuyé sur un arbre et traversant un torrent, le Christ sur les épaules : je l'ai retrouvé jusqu'à quatre fois peint extérieurement près de la porte d'autant de chapelles ; après lui viennent saint Michel, perçant le dragon de sa lance ; saint Marcellin, patron du diocèse d'Embrun, sous un baldaquin gothique ; saint Hippolyte, tenant une épée ; sainte Marguerite, ayant un dragon à ses pieds ; saint Antoine de Padoue, saint Antoine, ermite, tenant une clochette ; saint Jérôme, à demi nu dans le désert; saint François, debout au pied de la croix, etc.

6° *Chapelle funéraire*. Un intéressant et unique spécimen de chapelle funéraire existe dans l'église de Ville-Vallouise ; elle date probablement de la fin du quinzième siècle. Cette chapelle, placée dans une arcature à plein cintre est protégée par un baldaquin saillant et orné de moulages en plâtre d'un beau caractère représentant des anges foulant aux pieds un dragon et des têtes de mort. Dans le fond de chapelle est représentée la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres; au-dessous, saint Antoine tenant un livre et un bâton recourbé, et saint Jérôme dans un désert se frappant la poitrine. Enfin, à droite et à gauche, on voit les représentations des deux fondateurs de la chapelle : à gauche, c'est un chevalier vêtu d'une cotte de mailles recouverte d'une cotte d'armes blanche, agenouillé et tenant les mains jointes ; à droite, c'est un personnage vêtu d'une longue robe de velours bordée de

fourrure, et lisant. Derrière eux étaient leurs armoiries maintenant très-mutilées; il m'a semblé reconnaître cependant celles de la famille de Montorcier, qui pendant de longues années, a possédé en fief une partie de la Vallouise.

7° *Peintures décoratives.* Des peintures purement décoratives sont mêlées à plusieurs de celles que je viens d'énumérer. C'est ainsi que le porche de la cathédrale d'Embrun nous offre un spécimen curieux et assez bien conservé d'une peinture décorative appliquée à l'ébrasement du tympan d'une porte ; l'artiste a orné les parties rondes et saillantes d'enroulements rubanés, et au contraire les parties plates d'un semis.

Dans le tableau des Vertus et des Vices, de l'église de l'Argentière, on trouve aussi des enroulements et des rinceaux charmants, et des deux côtés d'une Annonciation peinte sur la porte de l'église des Vigneaux, on voit des feuillages d'une couleur tendre sur un fond plus obscur. Ces deux peintures sont datées de 1516 et 1552.

La décoration la plus curieuse sans contredit que j'aie à signaler, est celle de la voûte d'une chapelle de l'ancienne église des Cordeliers d'Embrun, aujourd'hui transformée en grenier à foin. Cette voûte est sur croisée d'ogive; le fond en est uniformément peint en bleu avec des étoiles dorées; mais au centre un soleil d'or est coupé par les arcs, et ses rayons très-longs et très-légers ondulent au milieu des étoiles. Les quatre arcs-ogives sont chargés d'ornements chevronnés d'une grande douceur de ton et accompagnés de chaque côté par une large bordure de feuillages décoratifs très-élégants. Cette intéressante décoration que l'on dirait peinte d'hier, date probablement de la construction de l'église, c'est-à-dire de 1443.

Les peintures murales de l'Embrunais et du Briançonnais offrent, on vient de le voir, une grande variété de sujets; elles offrent aussi une grande inégalité d'exécution. Certaines d'entre elles touchent presque à la beauté et sont remarquables par un grand sentiment religieux; d'autres sont au contraire d'une exécution médiocre et d'un dessin barbare.

Parmi les plus remarquables, et qui seraient dignes d'être conservées, je citerai : la peinture des Vices et des Vertus de l'Argentière, placée à l'extérieur et datée de 1516; la Chapelle funéraire de Montorcier dans l'église de Ville-Vallouise, de la fin du

quinzième siècle ; le Christ et les douze Apôtres dans le chœur de la chapelle de Saint-Hippolyte du Bouchier, datés de 1508 ; le Calvaire de la chapelle de Saint-Pancrace, du commencement du seizième siècle ; les dix-huit tableaux de la Passion dans l'église de Planpinet, datée de 1532. Presque toutes, même les plus médiocres, offrent quelques détails intéressants au point de vue du costume, car les magistrats, les soldats, y apparaissent presque toujours avec des vêtements du quinzième et du seizième siècle.

La date de l'exécution de ces peintures doit se circonscrire entre le milieu du quinzième siècle et le milieu du siècle suivant. Un seul artiste a signé son œuvre, c'est l'auteur du tableau des Vertus et des Vices de l'Argentière ; il signe G. COM, probablement *Guillelmus Comes* ou *de Côme*. Du reste, il suffit de jeter un coup d'œil sur ces peintures pour se convaincre que tous ou presque tous leurs auteurs étaient Italiens. Au commencement du seizième siècle, tandis que de grands artistes italiens venaient à la cour de France et fondaient la brillante école de Fontainebleau, d'autres plus modestes parcouraient le Midi de la France, allant de ville en ville, de village en village, décorant les églises et les chapelles avec une habileté qui a lieu de nous étonner et qu'aucun artiste nomade n'aurait certainement plus aujourd'hui.

Quelques-unes de ces peintures sont incontestablement faites à la fresque ; je citerai entre autres celles de la chapelle de Saint-Sébastien, à Risoul ; elles sont dans un état de dégradation qui permet de se rendre parfaitement compte du procédé employé, et la silhouette des personnages dessinée en creux ne laisse aucun doute sur les moyens dont a fait usage l'artiste.

La plupart cependant sont peintes à l'œuf ou à la cire, rarement à l'huile, sur un enduit peu épais appliqué sur la muraille. La solidité de cet enduit et des couleurs qui y ont été employées est parfois vraiment surprenante ; certaines peintures, celles de l'Argentière par exemple, sont placées extérieurement, et depuis plus de trois siècles et demi elles sont exposées à toutes les intempéries des saisons ; sous le rude climat des Hautes-Alpes, sans en avoir été extrêmement altérées, les couleurs les plus délicates, le jaune, le vert, le violet, ont été adoucies par le temps, mais n'ont pas disparu.

La description détaillée des églises peintes du département des

Hautes-Alpes demanderait à elle seule un assez gros volume ; j'ai voulu aujourd'hui jeter seulement sur leur ensemble un coup d'œil général et appeler votre attention sur cette série de monuments remarquables par leur rareté et par leur groupement dans un petit coin de la France.

J. Roman,

Membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art des Hautes-Alpes.

V

PEINTURES MURALES AU CHATEAU D'ÉCOUEN.

Le château d'Écouen a été l'objet de nombreux travaux. Au point de vue archéologique, nous en avons des descriptions savantes ; mais, outre l'architecture et la sculpture qu'on y remarquait, le château renfermait aussi des peintures fort précieuses, que les révolutions n'ont pas entièrement disséminées ou détruites. Dans leurs débris se trouvent encore des beautés réelles, que l'on respecterait davantage si l'étude en était plus sérieuse.

Je ne mentionne ici que les grandes peintures sur mur, qui ornent les cheminées des salles. Ces peintures ne sont pas signées, mais ne faudra-t-il pas les attribuer à J. Cousin, qui dessinait à cette époque les belles verrières de l'église ? Si, par les livres de comptes de la construction du château, on a pu établir dernièrement quelles sont les parts du *maistre ès œuvres* Charles Billart, quelles sont celles de l'architecte Jean Bullant, n'y a-t-il pas espoir de retrouver bientôt à la même source la mention des artistes qui en ont décoré l'intérieur ? et peut-être même apprendrons-nous ce qu'a coûté leur travail.

J'ai cru, en attendant, devoir signaler ces peintures à l'attention de la Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art de Seine-et-Oise.

Lorsque les jeunes filles de la Légion d'honneur vinrent habiter le château, on dut par décence dérober à leurs yeux certains décors; on recouvrit de boiseries légères les frises des grandes salles, les poutres des plafonds et les trumeaux des cheminées.

Il y a quelques dizaines d'années, je parcourais ces salles magnifiques, mais je le faisais à la hâte : la solitude les rendait trop sévères et trop tristes pour un écolier de seize ans. Je me rappelais cependant, au pavillon nord-ouest, une peinture sur cheminée que l'on appelait *fresque de Pépin le Bref*. J'en avais, comme tout le monde, admiré le coloris, mais jamais, à mon avis, sujet d'histoire n'avait été plus mal compris et plus légèrement traité.

Dans une autre salle, on vantait (et l'on vante encore) la très-belle fresque de *Coriolan chez les Volsques*. Je me suis demandé souvent pourquoi ce Coriolan sans tristesse, pourquoi cette femme seule à ses genoux, quand l'histoire romaine est si précise, lorsque la mère, la femme, les enfants du rebelle et les matrones romaines l'ont supplié de pardonner.

Nous nous trouvons en face d'une grande lacune ; la mission que m'a confiée la Commission de l'Inventaire m'a permis de la combler.

Dans l'angle nord-ouest se trouve une composition qui renferme de nombreux personnages. L'ornementation, les supports ou tenants qui partout ailleurs accompagnent les cheminées ont disparu dans celle-ci. Dans le cadre que forme la peinture se trouve l'inscription : 3. Reg. 18. Cette inscription dans une salle de château, tour à tour prison, hôpital, caserne, me faisait songer à quelques divisions pour aménagements intérieurs. Mais, l'inscription vue de près faisant partie du dessin primitif, il fallait lire en français : *Troisième livre des Rois*, chap. XVIII; j'avais sous les yeux le:

Défi d'Élie aux prophètes de Baal.

Les quatre cent cinquante prêtres de Baal ont d'un côté immolé un bœuf; il est sur l'autel, ils invoquent leur Dieu en tournant et sautant, pour qu'il consume leur victime. — Élie a pris douze pierres et en a construit un autel; autour est creusée une rigole que des gens remplissent d'eau; la victime est recouverte de bois, et le feu du ciel la consume avec tout ce qui l'entoure. Témoin du prodige, le peuple, dans le lointain, renverse le temple de Baal.

Cette première interprétation ne me laissant aucun doute, je

pouvais en conclure qu'Anne de Montmorency n'avait pas pris au hasard et indifféremment dans les histoires juive, grecque ou romaine, ses magnifiques sujets d'ornementation; Jean Cousin et les élèves du Primatice avaient puisé, en grande partie, leurs inspirations dans l'Ancien et le Nouveau Testament.

Voici en effet quelle interprétation il faut donner à tous les sujets que nous possédons encore; ils sont copiés sur le récit biblique avec la plus scrupuleuse exactitude.

1° Rez-de-chaussée, façade sud. — Première pièce... 14 mètres de long. sur 8 mètres de larg. — Peinture murale sur cheminée, 2m,60 de larg. sur 3m,40 de haut.

Visite de la reine de Saba à Salomon.

« Elle entra dans Jérusalem avec une grande suite et un riche équipage, avec des chameaux qui portaient des aromates et une quantité infinie d'or et de pierres précieuses. » (*Paralipom.*, liv. II.)

A droite est tout l'attirail du voyage : guerriers, valets, chameaux, éléphants blancs, navires, etc. A gauche on apporte les caisses qui renferment les présents, et déjà, au milieu, la Reine offre à Salomon une cassolette d'or à parfums.

L'ornementation qui accompagne cette composition représente à gauche un homme, à droite une femme, plus grands que nature. Sous le sujet principal est un cartouche en camaïeu dont on distingue très-peu de chose.

Cinq poutres maîtresses qui supportent à cinq mètres de haut le plafond de cette salle, sont garnies de grotesques en grisailles de bonne conservation; des compositions semblables décorent les frises du pourtour.

2° Rez-de-chaussée, angle sud-ouest. — Pièce de 8 mètres carrés. Cheminée, peinture murale, 2m,60 de larg., 3m,40 de haut.

Le Tribut à César.

Les personnages sont de petite dimension; le but du peintre était un paysage, mais il y a ajouté une scène évangélique. « Notre-Seigneur est avec ses douze Apôtres; les pharisiens, les docteurs de la loi s'approchent en divers groupes; l'un d'eux lui présente la monnaie du tribut, et l'on comprend la réponse : Rendez donc à César, etc. » (Saint Matthieu, ch. xxii.)

L'ornementation qui accompagne cette peinture est d'une grande richesse. Sur un fond or, un satyre terminé en gaîne souffle dans

deux trompes recourbées que soutiennent à droite et à gauche, avec un colimaçon, deux génies aux ailes d'oiseau et de papillon. Tout le chambranle a la même décoration de grotesques.

Au-dessus est un croissant dont les deux pointes sortent de la gueule d'un lion; deux génies le soutiennent, et de chaque côté un jeune enfant tient l'épée de connétable d'une main et de l'autre élève bien haut une aiglette d'azur.

Tout autour de la pièce règne la frise en grisaille déjà mentionnée.

Rez-de-chaussée, façade ouest. — Les nombreuses cheminées de cette façade ont été chargées de peintures à l'huile. Il ne reste rien des fresques anciennes; tout a disparu sous une teinte verte uniforme.

3° Angle nord-ouest. — C'est dans cette pièce que se trouve la fresque des prêtres de Baal mentionnée plus haut.

4° Façade nord (de Jean Bullant). — Deuxième pièce; cuisine actuelle.

Peinture murale sur cheminée, école du Primatice; larg. 2m,60, haut. 3m,40.

Il est difficile d'en expliquer sûrement le sujet, car il n'existe que la partie gauche de cette belle composition. L'attention des seize personnages qui s'y trouvent encore est fixée tout entière à cette partie de la scène qui nous manque. Ne serait-ce point le passage de la mer Rouge? Tout semble l'indiquer.

5° Premier étage, pavillon sud. — Chambre du Connétable, 14 mètres de long. sur 8 mètres de larg. Deux cheminées avec peintures murales de 2m,60 larg., 3m,40 haut.

La première cheminée fait avant-corps. Au centre du trumeau, un paysage est le sujet principal; les personnages sont de petite dimension. *Esaü à la chasse* poursuit et blesse un chevreuil. Au-dessous du cadre, dans un cartouche en camaïeu, Jacob conduit par Rebecca, sa mère, reçoit la bénédiction d'Isaac aveugle; son frère Esaü survient, portant le chevreuil qu'il a tué.

Les supports ou tenants qui accompagnent le tout sont de grandeur naturelle; à droite est une femme, à gauche un homme; ils tiennent d'une main l'épée de connétable et de l'autre soulèvent une tapisserie d'or aux alérions d'azur. Sur les retours de la cheminée sont des attributs de chasse et divers gibiers que portent de jeunes enfants.

6° Deuxième cheminée; mêmes dimensions. Un paysage, des troupeaux; le personnage principal est accidentellement effacé; il est probablement question de Jacob chez Laban, son oncle.

Au bas, en cartouche, une composition en camaïeu :

Songe de Jacob; une échelle mystérieuse sur laquelle montent et descendent des anges.

Aux fenêtres, les tableaux des baies sont garnis d'arabesques en grisailles qui règnent également sur les poutres maîtresses et ur les frises du pourtour.

7° Premier étage, angle sud-ouest. — Chambre de 8 mètres sur 8 mètres. — Cheminée, peinture murale de 2m,60 de larg. sur 3m,40 de haut.

Abigaïl aux pieds de David.

On a vu jusqu'à présent dans cette très-belle composition *Coriolan chez les Volsques;* c'est une grande erreur qui donnerait une idée ridicule du talent d'un peintre traitant aussi mal un semblable sujet.

Comme tous les autres, le sujet est biblique et copié avec une grande fidélité sur le liv. I, des *Rois,* ch. xxv.

« Abigaïl, femme de Nabal, avertie de l'insolente réponse qu'a faite son mari aux envoyés du roi David, et des maux qui vont en résulter, va au-devant de ce prince et se jette à ses pieds : « *Permettez, je vous prie, que votre servante vous parle, et ne* « *refusez pas de l'entendre.* »

En même temps (à gauche), ses nombreux serviteurs présentent aux gens du roi des pains, des moutons prêts à manger, des vases pleins de vin, des paquets de raisins secs et des figues. — David pardonne, et quelque temps après, Nabal étant mort, il épouse Abigaïl.

Ainsi s'expliquent le sourire du prince, l'empressement des serviteurs et surtout le calme de la suppliante.

8° Angle nord-ouest. — Pièce carrée, 8 mètres. La cheminée porte l'H couronnée, au bas de la peinture qui la décore : larg. 2m,60, haut. 3m,40.

Composition fort importante et d'une entière conservation :

Alliance d'Achab et de Josaphat.

Des troupes sous les armes se divisent en deux groupes, et les deux chefs sont à leur tête.

A gauche, Josaphat, roi de Juda, en costume de guerre, est venu visiter Achab auprès de Samarie. A droite, Achab, sorti à sa rencontre, la couronne en tête, se fait amener des victimes, « *mactavit boves plurimos* », et les immole en l'honneur du roi de Juda et du peuple qui l'accompagne. D'une main il tient la bouche d'un bœuf, de l'autre il le poignarde, pendant qu'un prêtre, la tête ceinte d'une bandelette de pourpre, en terrasse un autre que le roi va frapper. Achab persuade à son hôte de marcher avec lui contre Ramoth de Galaad, et Josaphat levant son épée nue : « *Mon peuple est votre peuple, nous vous suivrons à cette guerre.* » (*Paralip.*, liv. II, chap. XVIII.)

Les supports ou tenants représentent Mars à gauche et Pallas à droite.

Pourquoi veut-on donner à cette composition le nom de Pépin le Bref? Où donc est l'arène? Où est le lion qui doit figurer au combat? Pourquoi ces deux armées commandées par deux princes de haute taille? Rien à coup sûr ne rappelle la scène de Pépin le Bref; ce serait une très-grande erreur, en contradiction avec notre histoire et les autres peintures du château d'Écouen.

9° Premier étage, façade nord. — Après le grand escalier du nord sont aujourd'hui les appartements réservés, faisant face à la chambre du Connétable. Ces appartements sont coupés dans leur hauteur; rien n'est à signaler dans les parties basses, mais dans la pièce supérieure (dite des dépôts) est une peinture murale sur cheminée, que nous regarderions comme une des plus belles, si une partie n'en était enlevée.

Jugement de Salomon, 2^{m},40 de larg. 2 mètres de haut.

(Les ornementations inférieures sont perdues dans la pièce au-dessous.) La partie gauche où se trouve le trône de Salomon est enlevée dans l'espace de 1 mètre carré. La tête du roi est d'une rare beauté; de nombreux personnages assistent à la scène, mais ils n'ont pas l'air inquiet de ce qui va se passer; on sent qu'ils ont confiance dans la sagesse du prince. Un homme tient l'enfant par une jambe, et de son glaive il va le partager aux deux femmes à genoux devant lui. De ces deux femmes qui plaident, l'une est entièrement conservée; de l'autre, qui est probablement la mère, on n'aperçoit que les bras; on la devine aux pieds du trône, qui est malheureusement effacé.

10° Premier étage, angle nord-est. — Sur cheminée faisant avant-corps, 2m,60 de larg., 3m,40 de haut. (*Rois*, liv. I, ch. xiii.)

Saül offre le sacrifice avant de livrer bataille.

Cette composition où sont de nombreux personnages est renfermée dans un ovale de 2 mètres de haut. sur 1m,60 de larg.

Le cartouche qui au-dessous l'accompagne rappelle l'évocation de Samuel (*Rois*, liv. I, ch. xxviii); l'ombre du prophète apparaît à gauche, enveloppée d'une vive lumière; à droite, dans la caverne d'Endor, sont le trépied et le feu de l'évocation; on distingue peu Saül et la Pythonisse.

Les tenants principaux portent l'épée d'une main et de l'autre jettent des rameaux de myrthe et d'olivier chargés de fruits.

Les deux peintures en retour rappellent le même sujet, mais, comme exécution, elles sont de beaucoup inférieures à la composition principale. A droite, le roi regarde s'il voit Samuel dans le lointain; à gauche, il a commencé le sacrifice, quand survient le prophète qui lui témoigne son indignation.

Telles sont les peintures principales sur lesquelles je crois devoir appeler l'attention de la Commission de l'Inventaire. Elles ne sont pas entièrement inconnues; mais avec l'interprétation fausse qu'on leur donne, on a trouvé ces sujets incomplets, on les a mal jugés, puis on les a laissés dans l'oubli. Mieux étudiées, les peintures du château d'Écouen redeviendraient des œuvres d'art et mériteraient certainement les regards des savants et des antiquaires; elles ne seraient pas exposées à disparaître *comme ont disparu déjà toutes celles de la façade de l'ouest.*

A. Gallet,
Chanoine de Versailles, membre de la Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art de Seine-et-Oise.

VI

DÉCOUVERTE D'UN TORSE DE FEMME

PROVENANT D'UNE STATUE ROMAINE COLOSSALE.

Le samedi 4 mars courant, je faisais de bon matin une petite exploration sur le territoire de la commune d'Arches, où j'avais recueilli trois semaines auparavant des débris peu caractérisés de statuette qu'on m'avait offerts. J'appris qu'un habitant du lieu prétendait avoir vu, dans un pré de sa famille, une grosse pierre encore enfouie, et lui paraissant ou taillée, ou striée par la nature, mais d'une forme singulière. Je la recherchai aussitôt, et la trouvai en majeure partie enterrée sous le fond caillouteux du ruisseau des Nauves, à 700 mètres en aval du village, à 25 mètres sud de la voie ferrée[1]. J'enlevai le gravier qui recouvrait la partie supérieure de la pierre, et je devinai un torse colossal; mais l'onde était si rapide que je ne pus distinguer si je voyais la poitrine ou le dos du personnage. Sans perdre un moment, je me mis en devoir de trouver les bras et les outils nécessaires pour procéder à la délicate opération du sauvetage. Quatre hommes, manœuvrant dans l'eau pendant quelques heures, parvinrent à remonter sur les prés le lourd fragment, et je ne fus pas peu surpris en distinguant dans ce que j'avais aperçu sous les flots la poitrine drapée et bien modelée d'un corps de femme. Je pus reconnaître qu'il s'agissait bien, non d'un buste, mais d'une statue entière qui avait été coupée au-dessus des hanches, jusqu'au tiers de l'épaisseur, puis brisée par une chute en avant et un peu vers l'épaule droite. Enfin on avait dû transporter et déposer le torse sur le dos, au point de la découverte. Le fragment étant du reste intact; les destructeurs du

[1] Le ruisseau des Nauves ou du Rupt de Géroménil prend sa source près de Senade, passe à Géroménil, à Arches, traverse la voie ferrée et se jette bientôt dans la Moselle.

monument n'avaient dû se proposer qu'un but pratique, tel que la dérivation du ruisseau. Chose étonnante! il paraît que le cours d'eau n'est guère revenu à son ancien lit que depuis un ou deux ans, car le travail du sculpteur a conservé toute sa finesse et sa fraîcheur.

Tel qu'il est, ce torse, devenu le plus bel ornement lapidaire du Musée des Vosges, pèse 368 kilogrammes. Il a, d'un coude à l'autre, 0m,98; la hauteur du fragment est de 0m,76; l'épaisseur, de 0m,50. La taille entière du personnage devait être de 3m,50 au moins, ce qui suppose un piédestal à peu près d'égale hauteur.

Le torse a un caractère de dignité et d'ampleur qui en fait une œuvre remarquable de sculpture régionale romaine. Taillée dans le grès bigarré, la statue était debout, appuyée sur le pied droit, ce que révèle la position de l'épaule gauche, sensiblement plus haute que l'autre. L'attitude était calme; l'extrémité de la draperie, légèrement relevée sur le bras droit, fait voir qu'il s'éloignait un peu du corps, tandis que l'arête très-vive, taillée sous le coude gauche, montre que le bras de ce côté s'infléchissait presque horizontalement en avant, comme pour tenir un objet ou s'y appuyer. Le costume est d'une élégante simplicité. Une mince tunique dessinant les seins est serrée au-dessus de la taille par une ceinture cachée sous des plis bien agencés. Mais, ce qui est très-original et me semble bien rare, pour rompre la ligne dominante de cette tunique, l'artiste a arrondi sur chaque épaule un léger voile fixé sans fibule apparente et descendant derrière le cou en forme de V.

En résumé, malgré quelques légères imperfections, nous avons là un morceau de sculpture de la bonne époque, antérieure sans doute au quatrième siècle. Tout fait espérer que des fouilles pratiquées autour du lieu de la découverte pourraient faire retrouver soit d'autres fragments de la statue, soit des restes importants d'un temple ou de tout autre monument.

Déjà en 1838, le Musée des Vosges avait reçu un torse d'homme de grandeur naturelle, trouvé à 600 mètres à l'est du précédent. Il est ébauché avec art dans le grès. La statue est nue, à part une petite draperie couvrant l'épaule gauche, et semble faire voir, par un arrachement descendant sur le dos, les vestiges d'un casque. Il serait donc vraisemblable qu'il s'agirait d'un Mars ou d'un Jupiter.

Arches servait de carrefour à quatre voies romaines qui ont laissé

des traces de leur pavé[1]; j'ai recueilli une trusatile exhumée à l'emplacement de la gare actuelle; on a trouvé des monnaies impériales sous les déblais, dans l'établissement du chemin de fer, et malgré tout, on ignore jusqu'au nom romain de la station d'Arches.

Cependant cette localité a joué un rôle important au Moyen Age. Son château, construit vers 1087 par Thierry de Lorraine, a été tout récemment détruit. Il a été longtemps le siége d'une prévôté et renferme dans le tracé de son enceinte un souterrain et un puits qui pourraient bien être antérieurs au Moyen Age. Le 13 courant, je voulus examiner les environs du point où j'avais exhumé le torse de femme. Je reconnus dans une courte promenade quatre points différents très-voisins, tout jonchés de tuileaux à rebords indiquant des constructions d'une certaine étendue. Je fus même assez heureux pour rencontrer et reconnaître, aidé d'un simple outil de jardinage, deux débris de sculpture et un fragment important du couronnement d'un autel romain. Semblable à nos cippes de Soulosse, il était orné à chaque angle d'un rouleau terminé par une rosace, et les deux caractères D D, encore apparents, nous indiquent comme à peu près certaine la dédicace : *In honorem domus divinæ,* à une famille impériale divinisée. La largeur de la paroi principale, calculée sur l'équidistance des caractères, paraît avoir été de 0m,98. Il serait du plus haut intérêt pour l'histoire locale de ne pas s'arrêter pour ainsi dire à la porte du temple, et de poursuivre des recherches qui promettent de nous livrer les secrets d'une civilisation disparue, dont les témoins n'attendent que notre appel pour jaillir du sol trop longtemps muet[2].

Félix Voulot,

Conservateur du musée d'Épinal, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'Art.

[1] Ce sont : la voie de la Moselle, rive gauche, se rendant de Divodurum à Augusta Rauracorum; une voie dont on retrouve des traces dans le parcours de Baccarat à Saint-Loup, une troisième qui joignait Arches à Plombières par Raon-aux-Bois; une quatrième qui se retrouve près de Charmois-l'Orgueilleux, d'Uzemain, d'Uriménil et de Dounoux. Toutes ces voies sont pavées.

[2] Depuis le mois de mars 1882, des fouilles ont été reprises dans la même région au moyen de subventions du ministère de l'Instruction publique et de la Société d'émulation des Vosges.

VII

GASPARD MARSY.

La renommée a des rayonnements rétrospectifs : si les fils de ceux qui se sont rendus célèbres voient leur nom s'entourer d'une auréole uniquement due à des mérites antérieurs, les ascendants de ceux que la réputation a consacrés apparaissent aussi dans un cercle lumineux, reflet d'une gloire acquise par leur postérité.

Humbles, et n'étant rien que par les autres, ils éveillent déjà la curiosité; quand ils ont valu par eux-mêmes, ils excitent doublement l'attention.

Gaspard Marsy[1] se place parmi les derniers. Il est le père de deux sculpteurs célèbres, « les frères Marsy », que l'on confond dans un commun éloge, tant ils se sont montrés inséparables dans leur art, dans leurs travaux, dans leur fortune.

Un manuscrit très-laconique dans ses indications : *Mémoires chronologiques,* intitule Gaspard Marsy — qu'il nomme en outre Barthélemy — « célèbre sculpteur cambrésien établi à Florence ». Or ces mémoires, n'ayant point encore été mis en défaut, à ce jour du moins, autorisent à croire, jusqu'à preuve contraire, que Marsy est Cambrésien, bien que sa naissance n'ait été nulle part constatée.

Habita-t-il réellement Florence, et à quelle époque alors? Rien ne l'indique, mais on le voit à Cambrai en 1625. C'est la date de la plus ancienne et de la meilleure de ses œuvres connues; car s'il n'eut pas la valeur artistique que ses deux fils devaient acquérir plus tard, il ne manqua point d'un talent certain : une statue de saint Sébastien le prouve. Cette statue de marbre blanc (albâtre) était placée dans l'ancienne église métropolitaine, sur la tombe d'un chanoine, Mᵉ Sébastien Briquet.

Celui-ci n'était pas le premier venu; en 1595, préparant la chute

[1] Jespar, Jaspar ou Gaspard Marsy ou de Marsy. On trouve ces diverses orthographes.

du maréchal de Montluc, duc de Balagny, qui gouvernait en tyran Cambrai pour la France, il fomentait contre cet oppresseur la révolte des bourgeois, en même temps qu'il négociait avec le général espagnol Fuentès la reddition de la ville à Philippe II, mettant ainsi le gouverneur entre deux ennemis qui le forcèrent à capituler. Le chanoine avait aussi été chargé de représenter l'église de Cambrai près de l'empereur Mathias, à la diète de Ratisbonne en 1613.

Mais ce qui lui donne surtout le droit d'être ici mentionné, c'est son amour éclairé pour les arts.

C'est lui qui fit don aux Capucins, en 1616, trois ou quatre ans après leur venue à Cambrai, de la superbe *Mise au tombeau* de Rubens, don princier qu'on voit toujours dans l'église paroissiale de Saint-Géry (Saint-Aubert).

Mᵉ Briquet, qui se connaissait en artistes, avait commandé pour son futur « monument », affirment les *Mémoires chronologiques*, la statue de son patron, saint Sébastien, qui est une œuvre de valeur. Le saint est représenté souffrant le martyre; on voit sur son corps entièrement nu, sauf une draperie étroite en ceinture, les trous dans lesquels, par un sentiment de réalisme qui n'était pas rare alors, on avait fiché les flèches empennées, instruments du supplice du saint; ce qui le fit choisir pour patron par plusieurs des compagnies ou serments d'archers si nombreux avant 1789. Il a les bras levés, droits au-dessus de sa tête, et la jambe gauche croisée devant la jambe droite. Son regard cherche le ciel, et les traits de son visage amaigri, encadré de longs cheveux bouclés descendant sur les épaules, reflètent la souffrance, expression que complète la bouche, entr'ouverte comme pour laisser échapper une plainte, tandis que la poitrine se soulève. Dans l'œil, l'artiste a indiqué la prunelle, et la bouche laisse voir la langue et les dents très-finement rendues.

Le torse est d'une anatomie à la fois savante et discrète, et les formes en général peu soutenues et d'une nature plutôt sèche que replète. Les bras et une jambe ont été réparés ou refaits en partie. Les liens maintenant le corps ont disparu.

Cette statue, taillée dans deux blocs [1], fut mise sur la tombe du chanoine contre l'un des piliers de la nef; mais lorsque, au dix-

[1] La jonction se trouve sous l'aisselle.

huitième siècle, l'église subit dans son ornementation les modifications imposées alors par les contempteurs de l'art ogival, entaché, selon eux, de barbarie, le monument de Me Briquet fut détruit [1]. Par une circonstance heureuse, « les grands archers » cambrésiens, dits de Saint-Sébastien, sollicitèrent des « restaurateurs » et en obtinrent, le 6 avril 1720, disent les *Actes capitulaires*, manuscrit de la bibliothèque communale [2], l'œuvre de Marsy, que l'on dressa contre la première colonne de l'église.

A la Révolution, cette figure fut transportée dans la ci-devant chapelle abbatiale de l'abbaye de Saint-Aubert, transformée en musée national, puis enfin déposée au Musée communal actuel, lors de sa création ; on l'y voit encore [3].

Gaspard s'était marié à Jacqueline Tabagniez, et l'année même de la mort du chanoine Briquet, en 1624, il naissait au sculpteur le premier de ses fils, nommé Jespar comme son père, dont il devait faire arriver le nom à la postérité. Quatre ans après, le 6 janvier 1628, il venait à l'artiste un autre fils, le futur collaborateur de son aîné, et qui fut appelé Baltazar [4].

L'auteur du *Saint Sébastien* n'avait plus à faire sa réputation lorsque l'archevêque Vanderburch fondait, de ses propres deniers, sur l'emplacement d'une vaste propriété dite « des Ours [5] », un charitable asile pour l'entretien et l'enseignement de cent jeunes filles pauvres. Cette fondation prit le nom de « maison Notre-Dame ». On chargea Marsy des travaux d'art qu'elle comportait.

En 1629, il y sculpte donc les figures et les ornements de la chapelle [6].

[1] *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, par J. Houdoy (page 149).

[2] N° 984.

[3] N° 26. — Cette statue mesure 1m,70 de la tête aux pieds, et, compris les bras levés, 2m,08.

[4] « Le 6 de janvier 1628, fut bapt. Baltazar, fils de Mre Jespar Marsy et Jacqueline, Tabagnez et fut parin Mre Robert Lanechin *, et marine fut Damelle Vander Canibre. »

(Registre des paroisses. — La Madeleine, n° 57, fol. 133.)

[5] C'était une ancienne brasserie. (Acte de vente du 20 février 1625. *Archives communales*.)

[6] « A Mre Gaspar de Marsy pour les partyes portez par son billet luy at esté payé icy, 1c XIII fl. » (2e semaine de mai 1629. Comptes de la fondation Van-

* Lanechin était ingénieur du Roi à Cambrai et l'auteur des plans de la maison Notre-Dame, fondée par Vanderburch.

L'établissement avait, outre une issue sur une ruelle nommée des Bazons, menant à Saint-Géry en ville [1], une sortie sur la rue des Blancs Linceuls; Marsy la décora également, et les « enrichisseures » qu'il y fit lui valurent, en mai-juin 1630, quatre florins dix patars [2].

Il sculpte encore cette année pour la même maison la statue de Notre-Dame et celle de sainte Agnès, patronne des « filles dévotaires » chargées de diriger et de conduire le pieux refuge; les deux lui sont payées trente florins [3]. La dernière de ces figures se trouve de même au Musée [4].

Sainte Agnès est debout; ce n'est plus une enfant; à peine est-ce une jeune fille, si l'on en juge

Par un sein tout mignon qui ne fait que de naître.

L'air d'innocence de son visage est animé par une petite bouche légèrement entr'ouverte. Un diadème et des bandelettes flottant sur l'épaule droite retiennent les cheveux, dont une tresse souple glisse du côté opposé le long d'un col fin. De la main gauche, la vierge romaine tient un livre fermé; la droite levée et mutilée portait sans doute un objet absent. Les bras sont découverts; les pieds chaussés, d'une sorte de cothurne, ont les doigts nus. Un vêtement léger, moitié antique, moitié renaissance, couvre le torse, dont il accuse de près les formes juvéniles. Des broderies ornent le haut du corsage et des courtes manches, la poitrine et la ceinture d'où part une jupe tombant droit, et qui retient de plus le pan d'un manteau attaché sur le dos. L'ensemble est simple, les proportions sveltes, les draperies sobres de plis; traces de dorure.

derburch. — Érection de la maison dite des *Ours*. Vol. 2e, fol. 92.) (*Archives hospitalières*.)

« Item le XXIIIIe de septembre 1629, à Mre Jaspart Marsy pour rest et parpaye des images et enrichissements de la chapelle des Ours, luy at este payé la somme de 1c l. fl. » (vol. 2, fol. 116 v.) La quittance, est-il écrit en marge, déclare que le surplus a été payé.

[1] Acte de vente, etc.

[2] « Payé à Mre Jaspar de Marsy, pour avoir taillé les enrichisseures de la porte de derrière, quatre florins dix patars, selon le billet signé de lui. » (Comptes, etc., mai-juin 1630, fol. 126.)

[3] « A Mre Jaspar de Marsy pour deux figures l'une de Notre-Dame et l'autre de sainte Agnès et deux pots de fleurs, porte par son billet la somme de trente florins. » (Même compte, fol. 126 v.)

[4] No 34. — Cette statue est haute de 1m,48.

Marsy taille aussi, pour la maison de Notre-Dame, les armes du fondateur dans la pierre « d'Escosines [1] », à l'entrée principale où on les voit toujours, au centre d'un fronton brisé, soutenu par deux pilastres doriques. Il sculpte encore deux fois dans d'autres parties de l'établissement l'écu du prélat. Ce travail amène dans les comptes de la fondation, où ces détails sont puisés, le nom d'un artiste cambrésien, signalé ailleurs, le peintre échevin Henry de Vermay, à qui l'on solde dans la première quinzaine de septembre 1630 sept florins « pour avoir albastré les deux armoiryes [2] ».

Gaspard fait de même une niche ornée au-dessus de la porte de la chapelle, puis une autre sur la cour.

En 1631, il exécute dans l'église métropolitaine différents travaux, diverses réparations que les comptes de la fabrique ne détaillent pas, mais pour lesquels il reçoit LCXXI l. (521 l. [3]).

Grégoire d'Audregny, chanoine de la collégiale de Saint-Géry, ayant désigné le lieu de sa sépulture dans cette église, « Jaspar Marsy, Me tailleur d'images », dont le savoir embrasse toutes les parties de l'art de la pierre, fait en 1633, pour cette sépulture, à l'entrée des « carolles » de ladite église, un portail de « closture » dont il fournit le marbre, l'albâtre et le jaspe pour 1,008 livres, plus 9 autres livres données en gratification à ses serviteurs par les exécuteurs testamentaires du défunt chanoine. Il est bon de noter que les visages des figures sculptées par l'artiste sur ce portique étaient peints par un autre artiste cambrésien, Michel Blust [4].

[1] « A frère Sixère pour payer Jacques du Fresne demeurant à Mons, pour deux pierres Descosines pour faire tailler les armes de Monseigneur, trente-trois florins et pour voiture par battiau de Mons à Douay VII flor. cincq pattars et de Douay à Cambray par chariot quinze florins, en tout 55 fl. 5 pat. » Compte de Vanderburch. 24 décembre 1626 au 15 juillet 1629. 1er volume, fol. 97.)

[2] Vermay ne s'était pas trouvé suffisamment rémunéré, car en marge, en regard de l'article qui le concerne, on lit : « Le compteur déclare de payer les VII flo- « rins mais quiceluy Vermay ne se contente point à moing de dix florins, passé « icy et affirmez pour lesdis sept florins. » (Compte, etc, fol. 125. Mai et juin 1630.)

[3] « Mo Gaspari Marsy sculptor pro diversis operibus et reparationibus in billeto ipsi specificatis LCXXI l. » (*Histoire artistique*, etc., page 227. Comptes de l'office de la Fabrique.)

[4] « A Me Jaspar Marsy me tailleur d'images pour un portail de closture par luy fait et livré de marbre Jaspes et albastre, mil VIII l.

« Aux serviteurs dudit Me Jaspart IX l.

« A Michel Blust peintre pour avoir doré lescripture, les globes et repeind les fasces des images, XII l. » (*Histoire*, etc., page 387. Chapitre Saint-Géry, exécutions testamentaires.)

On doit aussi à Gaspard, qualifié alors « tailleur de pierres », dans l'église Notre-Dame, un marbre servant d'épitaphe, devant l'autel de Sainte-Marie-Madeleine, au chanoine Nicolas du Perrois, par qui il avait été commandé en 1640, pour 200 livres [1]; la clôture de la chapelle de l'Ascension, dont le plan lui avait été payé soixante sous en 1641, par un autre chanoine, Jean-Baptiste de Camps [2]; un autre marbre tumulaire pour l'archidiacre Charles Robaulx, d'une valeur de 206 livres [3]; les clôtures de deux chapelles en 1646, pour les héritiers de Robert le Sart, sous-diacre et aussi chanoine, travail qui coûta 3,600 florins (7,200 livres [4]), et enfin, en 1649, un marbre sépulcral mis dans la chapelle de Sainte-Catherine, sur la tombe de Gabriel de Mory, également chanoine, et payé 160 livres [5].

Le sculpteur fait encore en 1650, pour la chapelle haute de l'hôpital Saint-Julien, une figure de saint Nicolas qui devait être une œuvre importante, eu égard au prix de 409 florins que l'on donne au maître imagier. Le même hôpital lui doit aussi un tableau d'albâtre de la Passion, payé 48 livres, un Saint Joseph également d'albâtre, d'une valeur de 12 florins, et, au dortoir, une « petite bauostte » (niche) de trois florins pour l'abriter [6].

Gaspard Marsy, on l'a vu, est indifféremment qualifié sculpteur, tailleur d'images et tailleur de pierres; car, de même que les artistes d'autrefois, il joignait le commerce à la pratique de l'art.

C'est ainsi qu'en 1632, il fournit pour l'église Notre-Dame, au prix de 20 livres, deux grands marbres, « *duabus magnis marmoribus* », et deux ans après, « 1,800 livres de gypse, *vulgo* plâtre,

[1] « A Me Jaspar Marsy tailleur de pierres pour un marbre servant d'épitaphe, ensuite de son ordonnance 11cl. » (*Histoire*, etc., p. 302.)

[2] « A Me Jaspart Marsy sculpteur, pour le contrat de la closture de la chapelle de l'Ascension, lxs. » (*Histoire* etc., page 303.)

[3] « A Jaspart Marsy tailleur, pour un marbre mis sur la tombe du defunct 11cvi l. » (*Histoire*, etc., p. 304.)

Charles Robaulx était archidiacre de Valenciennes.

[4] « A Jaspart Marsy à tant moings des 111mvic florins qu'il a convenu et accordé de faire et parfaire deux clostures de chapelles au lieu de l'épitaphe ordonné, iimvic xliii l. » (*Histoire*, etc., page 305.)

[5] « Pour un marbre mis dedans la capelle Sainte-Catherine, paye à Me Jaspar Marsy sculpteur, clx l. » (*Histoire*, etc., page 306.)

[6] Cabinet de M. V. Delattre et comptes de Saint-Julien. (*Archives hospitalières.*)

nécessaires à la réparation de la tour de l'église, pour 360 livres [1] ». On l'a vu précédemment fournir le marbre, le jaspe et l'albâtre nécessaires à l'édification d'une de ses œuvres; en 1641, il vend à la ville, pour la consolidation du clocher de l'église Saint-Martin, servant de beffroi, 2,366 livres de plâtre, à deux patars et demi, par marché passé avec les Quatre hommes. C'est la seule fois que Marsy figure dans les comptes du domaine [2].

La corporation des peintres, sculpteurs, verriers et brodeurs, dite des « quatre styles », réorganisée par lettre du 18 janvier 1619, choisissait en 1633 Jaspar Marsy pour l'un de ses quatre grands maïeurs. Le 18 octobre, il prêtait serment « en plaine chambre », entre les mains du magistrat, de « s'acquitter fidèlement » des devoirs de sa charge, qu'il conservait jusqu'en 1642 [3].

L'art donna-t-il non la fortune, mais l'aisance à son disciple? il y a plus que lieu d'en douter. Si les labeurs lui arrivaient nombreux, plus d'un client oubliait trop ce proverbial « quart d'heure de Rabelais » pour lequel tant d'horloges retardent. Marsy dut plus d'une fois invoquer l'autorité du magistrat pour faire admettre ses réclamations par ses débiteurs. Les requêtes que le maître présente à cet effet font de plus connaître différents de ses travaux.

Le 23 mars 1650, « Me Gaspar Marsy, sculpteur de son style, demeurant à Cambray », représente « que depuis six à sept ans il auroit, sur l'ordre de feu honorable homme Robert Creton, vivant bourgeois audit Cambray, taillée certaine image de Notre-Dame de Pitié, de cinq pieds de haulteur, posée parmi un pillier estant posé dans la neffe de l'église paroissialle de Sainte-Croix », œuvre pour laquelle il réclame, à la succession de Robert, vingt-huit florins ou — ajoute-t-il avec mélancolie et un certain découragement — « telle autre somme au dire des gens à ce cognoissant ».

Le même jour, Marsy présente une autre requête analogue fai-

[1] « Gaspari Marsy pro duabus magnis marmoribus xx l. » (*Page* 228.) 1632.
« Mgro Jaspari Marsii sculptori pro 1800 libris gupsi vulgo plastro ad reparandum turrim ecclesie 111c lx l. » (*Ibid.*) 1634.
Etc., etc. (*Histoire*, etc.)

[2] « A Mre Jaspart Marsy pour avoir livré pour le clocher de Saint-Martin le nombre de deux mil trois cent soixante six livres de plastre au prix de deux patars et demy la livre en suitte du marché fait avecq luy, etc., ve IIIJxx IX l. t. » (Compte du domaine, 1641-1642; fol. 25, juin 1641.)

[3] *Registre des Offices*, fol. 125. (Archives communales.)

sant connaître qu'il y a quatre ou cinq ans, il aurait exécuté sur la demande de feu « Louys Rousseau, vivant advocat audit Cambray, plusieurs et diverses besognes de sculptures; si comme entre aultres, une porte de blanche pierre, avecq son architecture, armoiries et enrichissementz de la maison où il est décédé, faisant l'entrée pour aller à la court et par-dessus ce, une gallerie de pareille pierre blanche, soutenue par cinq grands pilletz aussy de pierre sur lesquels sont tailliés les armoiries tant dudit Rousseau que de sa femme, et autres jolitées, si comme pots à fleurs, et avecq plusieurs autres ouvrages de marbre et d'albastre, pour lesquels il réclame aux héritiers du mort, septante florins, comme aussi aultres neuf florins (dix patars), dont ledit sieur Rousseau lui est resté reliquataire pour avoir taillé en bois le model du chandelabre de l'épitaphe de feu son frère, priant que l'on ait esgard qu'il y a longtemps que lesdites besognes sont achevées ».

C'est seulement l'année suivante, le 29 octobre, qu'il est admis par l'échevin de semaine, Firmin Driancourt, à prêter serment que sa réclamation est légitime, pour entendre condamner le curateur des héritiers Rousseau à payer la somme contestée [1].

Les créanciers du sculpteur — il en avait — devaient à leur tour attendre que les rentrées se fissent pour être désintéressés.

Dans un acte passé à Cambrai par-devant notaire, le 18 mars 1650, Marsy se reconnait débiteur « envers demiselle Anne Bruze, vesve de Firmin de La Folie, de la somme de septante-six florins carolus, restant de cent florins pour voitures faites par le dit feu de la Folie, des pierres et matriaux pour la chapelle Notre-Dame de l'église de Bappalmes (Bapaume), laquelle somme de soixante-six florins » le débiteur promet payer à la veuve, à « ses hoirs, ayant cause ou au porteur, sçavoir : vingt-quatre florins lorsque la table d'autel de feu Jean Masselot sera assise, autres vingt-six florins en dedans le jour de Notre-Dame my aoust prochain », et le reste « pardedans la Noël en suyvant », offrant pour garantie « sa foi et serment de son corps », gage, hélas! trop souvent illusoire, quand le besoin se fait pressant [2].

[1] *Archives communales.*
[2] Manuscrit de la bibliothèque communale, n° 1023, fol. 1.

C'est la dernière fois que l'on trouve le nom de l'artiste dans les archives de Cambrai.

Ses fils, qu'il avait initiés aux secrets et à la pratique de son art, ayant largement profité des leçons de leur père, le quittaient en 1648, pour aller à Paris demander à des maîtres plus en renom de précieux enseignements qui ont fait des deux sculpteurs cambrésiens des artistes français, vivant encore dans leurs œuvres. La fortune leur sourit bientôt; comme ils avaient conservé le culte de la famille, ils appelèrent près d'eux une sœur, leur père ensuite, puis deux frères, dont l'un, Melchior, était peintre. (Voir sur ces artistes les *Mémoires inédits* des Académiciens, I, 1854, p. 307-11; le *Dictionnaire* de Jal, 341-2, et les *Anciennes Archives de l'art français*, 1re série, VI, 212-3.) A quelle époque s'opéra le départ du vieux Marsy? c'est ce qu'il n'a pas été possible de connaître.

On peut ajouter, comme complément de cette courte notice, que le Musée de Cambrai possède une œuvre de Gaspard Marsy le fils : c'est un bas-relief en marbre blanc, de 1m,10 de large sur 0m,55 de haut, représentant, sous une forme allégorique, la prise de Cambrai par Louis XIV. Le roi, l'épée à la main, est à cheval au centre de la composition. Il est vêtu à la romaine et porte de longs cheveux bouclés qui lui tombent sur les épaules. Au-dessus de lui plane la Renommée tenant de sa main droite une trompe recourbée, tandis que de la gauche elle va poser sur la tête du vainqueur un casque ceint de lauriers. Elle est précédée de deux petits génies : le premier sonne de la trompette, le second porte un flambeau. Le coursier royal foule aux pieds une *satyre* renversée qui laisse échapper de son bras l'écu impérial brisé. En avant, à gauche, mêlée de cavalerie : chevaux renversés ou se cabrant, cavaliers désarçonnés, tambours, armes aussi brisées. Au lointain, la ville et ses nombreux clochers. A droite, derrière le roi, les généraux entraînent une troupe équestre armée de lances, où chevauchent, au premier rang des trompettes sonnant et des porte-étendard avec leurs bannières fleurdelisées. Au second plan, l'un des officiers reçoit un pli que lui présente un soldat : sans doute l'annonce de la reddition de la place. Fond de paysage. A la partie supérieure, près de la Renommée, une banderole où on lit : « Prise de Cambray. »

L'œuvre est délicate et finement taillée, la scène d'une grande énergie et très-mouvementée. Les chevaux — il y en a quatorze —

ont tous la tête petite et cette croupe développée que l'on remarque dans les tableaux de Vander Meulen. Tous les personnages, au nombre de vingt-neuf, sont vêtus et armés comme le roi, à l'antique[1].

A. Durieux,

Membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

VIII

CHEF DE SAINT MARTIN

EN ARGENT DORÉ ET ÉMAILLÉ

QUATORZIÈME SIÈCLE

ÉGLISE DE SOUDEILLES (Corrèze).

La petite église de Soudeilles, située dans le département de la Corrèze, possède une de ces œuvres d'orfévrerie que le moyen âge nous a léguées comme un témoignage de l'habileté des artistes de cette époque.

C'est un chef de saint Martin ; sa hauteur est de 38 centimètres.

Le saint a la tête coiffée d'une mitre ; il est revêtu d'une chasuble non fendue sur les côtés ni échancrée sur le devant. Cette chasuble, garnie autour du cou d'une large bordure d'orfrois, est décorée d'élégants rinceaux qui s'enroulent en sens divers et qui se détachent sur un fond pointillé imitant une étoffe.

La poitrine est ornée d'un médaillon formé par une plaque de cuivre ovale, dentée sur les bords et enrichie au centre d'un

[1] Ce bas-relief a été payé 637 fr. 45 c. On peut voir le détail de cette négociation dans les délibérations du conseil municipal des 11 mai et 24 juin 1828. L'œuvre fut, dans le transport, brisée sur la hauteur en deux parties rescellées depuis.

superbe cristal de roche cabochon entouré de huit émaux de couleur blanche, bleue, grenat et verte, montés en tablette dans des bâtes rectangulaires et ovales à sertissure tout unie. Ce médaillon a été fixé au moyen de huit petits clous dont les têtes apparaissent d'une manière très-visible.

Sur le sommet de la tête se trouve une ouverture circulaire qui était fermée par une plaque mobile, mouvant autour d'une charnière. C'est par cette ouverture que l'on introduisait les reliques, d'après un usage généralement adopté et que l'on retrouve notamment au chef de sainte Valérie que conserve l'église de Chambon-sur-Voueyze (Creuse) [1], à ceux de saint Dumine à Gimel (Corrèze) [2], de Charlemagne à Aix-la-Chapelle [3], et de saint Pardoux à Guéret [4].

Le saint a les cheveux et la barbe frisés et très-épais; sa physionomie n'a pas un type vulgaire : elle dénote une certaine naïveté et une grande finesse.

Pour faire la part de la critique, nous dirons bien que les ailes du nez sont un peu larges, que le menton trop court et trop fuyant n'a point les proportions classiques, que le pavillon des oreilles est trop porté en avant, et que plusieurs détails manquent de fermeté; mais ce dernier défaut est attaché aux œuvres repoussées en métal précieux : le peu d'épaisseur des lames employées ne permettait pas ces retouches profondes à la lime et au burin presque indispensables pour donner une certaine vigueur et affermir la mollesse des contours.

Le buste, à proprement parler, est en cuivre fondu, coulé, doré, ciselé et retouché au burin; mais la tête et la mitre sont exécutées en lames d'argent doré, laminées par le martelage et repoussées en raison de leur propriété malléable.

Comme nous pouvons en juger, le moyen âge a produit avec ce procédé des chefs-d'œuvre remarquables; mais on se rend facilement compte des difficultés que devait éprouver l'artiste, obligé qu'il était de façonner son œuvre en relief et à coups de marteau sur une plaque de métal relativement mince, et qui cédait facilement à la moindre pression.

[1] *Bulletin monumental*, année 1880, p. 510.
[2] *Ibid.*, année 1875, pl. V.
[3] *Ibid.*, année 1877, p. 403.
[4] *Revue de l'art chrétien*, année 1881, p. 393.

La mitre qui recouvre la tête du saint est de forme triangulaire; elle n'a point de fanons, et, comme les objets analogues de l'époque, elle se fait remarquer par le peu d'élévation de ses pans.

Nous n'avons pas à faire ici l'historique des mitres. Nous nous bornerons simplement à dire qu'à partir du treizième siècle elles furent toujours ornées de broderies relevées de perles et de pierres précieuses. Le goût pour leur décoration était même des plus exagérés. C'est ainsi que nous voyons l'archevêque de Rouen Eudes Rigaud constater, dans une de ses visites pastorales, que les moines de Cérisy s'étaient endettés de la somme énorme de 1,100 livres pour faire la mitre de leur abbé, lorsque celui-ci obtint le privilége de porter cette coiffure [1].

Le sculpteur qui a exécuté le précieux monument dont nous nous occupons se trouvait sans contredit sous une pareille influence. En effet, les pans de la mitre sont enrichis sur toute leur surface d'un pointillé sur lequel sont jetées des feuilles de vigne exécutées au repoussé. Un galon qui part de leur sommet et descend sur la bandelette les partage dans toute leur hauteur en deux surfaces égales, sur lesquelles sont appliqués deux petits médaillons qui ont la forme d'un trèfle.

Les galons, les bandelettes et les médaillons sont recouverts d'émaux translucides qui teignent de leur vive et changeante nuance des ciselures métalliques, et leur communiquent, selon qu'elles sont plus ou moins creuses, un modelé coloré plus ou moins accentué, produisant des effets de peinture du plus riche effet.

Les plaques d'émail étaient au nombre de quatorze, réparties toutes par nombre égal sur chaque face de la mitre : quatre de forme trilobée ayant quatre centimètres d'une pointe à l'autre, et dix de rectangulaires mesurant 55 millimètres sur 15; trois de ces dernières ont malheureusement disparu.

Les émaux, comme tous ceux de cette nature, sont travaillés sur des plaques à part et sertis ensuite à leur place.

Les plaques se composent d'une série de quatre-feuilles inscrites dans un cercle de couleur rouge liséré d'or, et qui se détachent sur un fond vert orné de petits fleurons à trois pétales, dorés,

[1] Quicherat, *Histoire du costume en France*, p. 222, 223.

réservés par la gravure et disposés en écoinçons. Chacune de ces quatre-feuilles encadre un oiseau qui a été finement ciselé. Tous les oiseaux ont des attitudes différentes ; les fonds sur lesquels ils apparaissent sont bleu d'azur, transparents, et le jeu de la lumière est augmenté et varié par des hachures, non croisées, faites dans le métal.

Les têtes et les pattes des oiseaux sont épargnées ; elles ne présentent qu'une silhouette, mais les détails, tels que les contours des yeux, sont exprimés par un travail de burin dont les tailles sont remplies par un émail noir. Les corps et les ailes sont au contraire recouverts par des émaux translucides, roses, pourpre, lilas, jaunes et vert clair ; ces émaux, étendus sur un fond également ciselé, changent de nuances selon le plus ou moins d'épaisseur de la pâte vitreuse, en produisant sur la plaque métallique des reflets des plus brillants.

Tous ces émaux ont été coulés sur argent; les parties seules épargnées ont été dorées après coup. En les étudiant, nous découvrons chez eux l'emploi de trois procédés différents : la taille d'épargne pour les têtes, les pattes des oiseaux et les détails des ornements, la niellure pour remplir les traits du burin, enfin toutes les délicatesses des émaux de basse-taille pour le corps des oiseaux et les fonds.

Ce genre d'émail, classé par M. de Laborde dans la catégorie des émaux mixtes, fut, nous dit le même auteur, généralement employé par les orfévres français, et il s'en est conservé peu d'exemples [1].

Chose étonnante, cette œuvre remarquable est restée jusqu'ici à peu près inconnue. L'abbé Texier, il est vrai, l'avait vue ; il en a même parlé dans son *Dictionnaire d'orfèvrerie ;* mais nous sommes étonné qu'il ne s'y soit pas arrêté davantage. Nous relèverons même quelques erreurs dans sa courte description.

« Ce buste », a-t-il écrit, « mérite, malgré ses petites dimensions, une mention particulière. La mitre du pontife est décorée de *deux médaillons circulaires* en argent doré. Des oiseaux finement ciselés y étalent leur riche plumage. Des émaux translucides et du plus vif éclat, unis à leur surface extérieure, sont coulés sur cette

[1] De Laborde, *Notice des émaux du Louvre,* 1re partie, p. 116.

ciselure et teignent de leurs nuances le métal qu'ils recouvrent en mêlant leurs reflets à son poli brillant. On dirait une éclatante et délicate peinture à lustre métallique. L'art de l'émailleur et celui de l'orfévre ne s'unirent jamais avec plus de bonheur [1]. »

Et ailleurs, dans son ouvrage sur les *Argentiers et émailleurs de Limoges*, le même auteur s'exprime ainsi : « Les émaux décrits jusqu'à présent dans ces pages ont le cuivre pour récipient. On aurait tort d'en conclure que les argentiers limousins n'émaillèrent pas des métaux plus précieux, tels que l'argent et l'or. Nous n'en voulons pour exemple que le buste en vermeil de saint Martin, *exécuté dans la deuxième moitié du treizième siècle*, et possédé par l'église de Soudeilles. Malgré ses petites dimensions, il mérite d'être signalé [2]. »

Il y a certainement ici une erreur de date. Le chef de saint Martin appartient à deux époques bien distinctes : la plus ancienne, qui est celle des émaux, date du quatorzième siècle; quant au buste, qui est en cuivre doré, il ne remonte d'une manière bien évidente qu'au seizième siècle. Mais l'abbé Texier soulève un problème des plus intéressants; et dont il ne nous donne pas malheureusement la solution. Nous le regrettons d'autant plus que nous savons tous combien il était compétent en pareille matière. Ce chef serait à ses yeux de fabrication limousine.

Lorsque l'on étudie des monuments de ce genre, à défaut du nom du maître, on est tout naturellement porté à s'enquérir de la contrée où il a pu vivre, de l'école à laquelle il appartenait. Pour le travail qui nous occupe, les points de comparaison sont trop rares pour permettre à cet égard une réponse satisfaisante; mais les probabilités sont grandes, et nous nous rangerons volontiers à l'opinion émise par le savant abbé.

Quelques développements sont ici nécessaires; nous allons les donner, en résumant les travaux des auteurs qui se sont occupés de cette question.

Nous avons déjà fait connaître la nature des émaux translucides : des figures où des ornements sont gravés sur une feuille métallique, généralement en or ou en argent, et les émaux qu'on

[1] *Dictionnaire d'orfévrerie*, col. 1319.
[2] Abbé Texier, *Argentiers et émailleurs de Limoges*, p. 216.

a soin de prendre translucides sont coulés sur ces gravures; les saillies de la sculpture laissant à l'émail peu d'épaisseur, les fonds, au contraire, leur en donnant beaucoup, il se produit une échelle indéfinie de tons différents dans la même nuance d'émail. C'est ce qu'on appelle aussi *émaux de basse-taille, basse-taille émaillée.* On les désigne quelquefois sous le nom d'*émaux de relief,* lorsque les configurations sont en bosse au lieu d'être en creux [1].

On ne connaît pas au juste l'origine des émaux translucides, mais on s'accorde généralement à regarder l'Italie comme le berceau de ce genre d'industrie; c'est en effet dans cette contrée qu'on trouve les émaux de cette nature qui portent la date la plus ancienne.

La cathédrale de Milan possède un évangéliaire de l'an 1015 revêtu d'une couverture d'émaux translucides sur fond guilloché, représentant le Sauveur crucifié entre la Sainte Vierge et saint Jean, les douze apôtres, saint Ambroise et saint Satirus, un des patrons de la localité [2].

Dès l'année 1286, Jean de Pise fit pour l'église d'Arezzo un parement d'autel aujourd'hui disparu, et Duccio de Sienne, en 1290, un calice conservé dans le trésor du couvent de Saint-François d'Assise, enrichis tous deux d'émaux translucides [3].

Le célèbre reliquaire d'Orviéto, connu sous le nom de « *Tabernacle du Corporal* », est daté de 1338 et a été fabriqué par l'orfévre siennois Ugholino [4].

Enfin le reliquaire de saint Juvénal sort du même atelier et est l'œuvre du même maître Ugholino, aidé cette fois de son associé Viva de Sienne [5].

Ce goût pour l'orfévrerie ornée d'émaux translucides continua de régner en Italie pendant le quatorzième et le quinzième siècle,

[1] Claudius Popelin, *l'Art de l'émail*, p 21. — « Les émaux translucides reçurent peut-être, dans certains inventaires du moyen âge, le nom d' « émaux « de plique », appellation que nous croyons surtout réservée aux émaux cloisonnés, lesquels sont sertis en guise de pierres fines, tandis que les émaux translucides entrent plutôt dans la composition de celle-ci. » Darcel, *Notice des émaux du Louvre*, p. 68.

[2] *Annales archéologiques*, tome XVI, p. 232.

[3] J. Labarte, *Histoire des arts...*, tome II, *Orfévrerie*, et tome III, *Émaillerie*.

[4] *Annales archéologiques*, tome XV, p. 368.

[5] *Ibid.*, tome XV, p. 365.

comme le prouvent les pièces la plupart signées ou à dates certaines que possèdent les trésors des églises de la Péninsule.

Les émaux translucides se fabriquèrent aussi en Allemagne et certainement en France, probablement à la suite de ce grand courant commercial que provoquèrent les Croisades et qui vint de l'Orient vers l'Occident.

Nous pourrions citer cette châsse si remarquable du douzième siècle, de provenance incontestablement limousine, recouverte à profusion d'un superbe émail violet, translucide, et que possède, dans la Corrèze, l'église de Gimel; mais nous trouvons de notre dire une preuve encore plus concluante dans ces deux petits distiques de 1878, émaillés sur argent qui figuraient, au Trocadéro, à l'Exposition et qui appartiennent, l'un à mademoiselle G. Fillon, l'autre à M. Victor Gay. Les inscriptions gravées sur ces objets ne deux laissent aucun doute sur leur origine française. Il en est de même de l'émail sur or de l'enseigne de chapeau de la collection Rothschild [1] et de cette fibule conservée au Musée du Louvre et cataloguée sous le numéro 186.

La France a donc produit des émaux translucides, mais aucun document historique ne nous fait connaître les centres de fabrication.

Dom Vaissette nous affirme bien, dans son *Histoire du Languedoc* [2], que dès le douzième siècle il existait à Montpellier une fabrique d'émail translucide, et il nous cite une ordonnance rendue, en 1317, par Philippe le Bel, pour défendre aux monnayeurs français d'entraver l'*ouvrage en émail* qui se fabriquait dans la partie de la ville qui était du domaine de don Sanche. Mais l'assertion du savant bénédictin n'est point exacte, et son erreur provient de la traduction vicieuse du mot latin *esmerare*, que l'on a cru à tort, devoir rendre par le mot français *émailler*.

Voici, en effet, ce que nous lisons dans Du Cange, qui reproduit, à ce sujet, le texte de la charte en question : « ESMERARE, *Merum seu purum reddere vel purgare, ad Esmerum seu ad monetarum in metallo probitatem, vel ad legem, ut cum monetariis loquar, revocare*. Vide *Exmerare*. Charta Phil. V, ann. 1317, in Reg. 54.

[1] *L'Art ancien à l'Exposition de* 1878, p. 267.
[2] Dom Vaissette, *Histoire du Languedoc*, Toulouse, 1844, t. VII, p. 48.

Chartoph. reg. fol. 43, v° : *Significavit nobis..... rex Majoricarum illustris quod cum nos in parte nostra, quam habemus in Montepessulano, nostram faceremus cudi monetam in monetagio nostro, quod noviter de Sumidrio apud Montempessulanum mutatum extitit, ex hoc valde dicto regi, juri et juridictioni suæ vrœjudicetur, ut dicit, qui cum ad* Esmerum *auri et argenti Montispessulani, quod ad ipsum pertinet..... totum argentum quod portatur ad dictum monetagium debeat* Esmerari, *ut dicit; hoc heri gentes nostræ nullatenus patiantur... Non ampediatis quominus* Esmerum *auri et argenti, in operibus tamen aurifabriæ habere, tenere et exercere possit.* »

Nous avons jugé à propos de transcrire[1] ce texte, qui a été la cause de l'erreur de Dom Vaissette, qu'ont reproduite ensuite tous les archéologues qui se sont occupés de cette question.

Mais revenons à notre sujet.

On peut affirmer que le goût pour les émaux de basse-taille se propagea rapidement en France pendant les treizième et quatorzième siècles. Il n'y a qu'à voir les inventaires des trésors des églises et ceux des trésors non moins considérables accumulés par les rois et les princes fastueux de cette époque. Parmi les documents de ce genre au quatorzième siècle, les deux plus intéressants sont sans contredit l'inventaire du roi Charles V, fait en 1379, et celui du duc d'Anjou, son frère.

Charles V était pour les autres et pour lui-même d'une magnificence qui allait jusqu'à la prodigalité, et d'après ce que rapportent les inventaires et les comptes royaux, son propre trésor ne peut guère être évalué à moins de dix-neuf millions de notre monnaie. Que l'on parcoure ces inventaires, et nous verrons un grand nombre d'objets : croix, calices, burettes, reliquaires, ceintures, hanaps, aiguières, nefs, gobelets, coustels, baccins, salières, drageoirs, etc., servir de récipient à l'émail translucide; il semblerait qu'il ne devait y avoir sans lui ni chez-soi élégant, ni recueillement, ni parure.

Toutes ces richesses n'ont pu évidemment sortir d'un seul atelier, et il devait exister en France plusieurs centres de fabri-

[1] Sur une indication dont je suis redevable à l'obligeance de M. Eugène Molinier, attaché à la conservation des Musées du Louvre.

cation. Comment alors admettre qu'il ne s'en trouvait point à Limoges! Limoges, on le sait, dès le douzième siècle, se fit remarquer par une entente commerciale des plus heureuses; elle accapara l'industrie de l'émail sur cuivre à tel point que ses œuvres étaient connues et désignées dans toute l'Europe sous le nom d'*œuvres de Limoges* (opus Lemovicense). Est-il possible de supposer que cette ville, après avoir cessé de fabriquer pour un motif ou pour un autre des émaux champlevés, se soit reposée subitement pendant quelque temps, pour tout à coup tourner son activité vers une application nouvelle et réussir à imposer une seconde fois son nom à un nouveau genre d'émail : l'émail des peintres ?

Dans les arts, les procédés ne développent toutes les ressources que de proche, en proche, et la perfection, le progrès n'apparaissent qu'après une suite de tâtonnements dont la filiation existe toujours, alors même qu'il est difficile d'en suivre la trace.

Les émaux champlevés n'ont été qu'une imitation économique des émaux cloisonnés d'or que fabriquaient les Byzantins; il n'existe entre eux que la différence du mode de la disposition des compartiments destinés à recevoir les diverses compositions vitrifiables; les émaux translucides, sur or ou sur argent, peuvent être regardés comme le passage des émaux champlevés aux émaux peints.

« Ces émaux », nous dit M. Darcel, « ne sont que des ouvrages de glyptique, et la gravure des sceaux a dû conduire à leur fabrication [1]. » Rien d'impossible dans cette assertion. La gravure des sceaux a pu contribuer puissamment à obtenir ce résultat, dont la cause doit être aussi recherchée dans la nature même du travail préparatoire que nécessitaient les plaques de cuivre avant de recevoir l'émail.

Pendant les douzième et treizième siècles, on émaillait les figures et tous les détails du dessin, ce qui donnait à l'aspect de la composition une tournure assez barbare. Pour remédier à ce défaut, à partir du treizième siècle, l'émail ne servait plus qu'à colorer les fonds; les figures étaient réservées en entier sur la plaque de cuivre, et les traits du dessin exprimés alors par une fine gravure sur le métal.

[1] *L'Art ancien à l'Exposition de* 1878, p. 266.

Le rôle réservé au ciseleur devenait de plus en plus important; aussi voulait-on louer l'habileté d'un artiste, on ne séparait point la pratique des deux arts : « Il estoit tant subtif et imaginatif », disait-on, « que il faisoit orfavreries d'or et d'argent, esmailleries et autres choses, comme se il eust été maistre[1]. »

Dès le commencement du quatorzième siècle, l'émaillerie sur cuivre était peu recherchée; le goût pour les matières d'or et d'argent se répandait de plus en plus, et l'on comprend facilement qu'il n'était pas possible de recouvrir d'un émail opaque des matières aussi précieuses que l'argent et que l'or. Les émailleurs de Limoges étaient trop habiles commerçants pour ne point se plier aux caprices de la mode. La voie était déjà toute tracée par des nations voisines; ils la suivirent et produisirent aussi des émaux translucides.

Mais ces émaux, tous sur or ou sur argent, ne pouvaient être que de petites dimensions; c'étaient des bijoux précieux qui se prêtaient peu à la composition des scènes historiques fort en vogue à cette époque. L'idée vint alors de prendre une plaque de métal, de tracer avec un pinceau et de la couleur vitrifiable les contours des figures d'un sujet, d'accentuer fortement les ombres avec le même ton, de coucher sur les draperies des émaux translucides assez clairs pour laisser transparaître le cuivre, et les émaux peints par apprêt étaient ainsi découverts.

Pour admettre un arrêt de production chez les émailleurs limousins, certains auteurs mettent en avant ces guerres désastreuses qui, pendant le cours du quatorzième siècle, ravagèrent la France en général et Limoges en particulier. Les arts pour prospérer, disent-ils, ont besoin d'un autre état de choses que les sanglantes dissensions civiles et l'envahissement des étrangers. Pendant ces époques troublées, les ateliers se fermaient, et les princes et les gentilshommes étaient contraints de faire eux-mêmes main basse sur leurs collections de joyaux[2].

Cette manière de voir n'est pas parfaitement exacte et ne suffit pas à coup sûr pour contester l'existence d'ateliers limousins au quatorzième siècle.

[1] Du Cange, *Litt. remiss.*, ann. 1417.

[2] Paul Lacroix, *les Arts au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, p. 148. — Labarte, *loc. cit.*

« Le 19 septembre 1370, il est vrai, la ville de Limoges fut prise par le prince de Galles. Quelle qu'ait été la grandeur de ce désastre, si l'on en prolonge jusqu'à 1380 l'influence perturbatrice, ce sera accorder beaucoup à un événement qui, pour les émailleurs, n'avait d'autre conséquence grave que de ruiner momentanément et d'interrompre tout d'un coup le commerce. Autrement, en admettant la ruine de leurs moufles dans le saccage des édifices, leur poudre d'émail jetée au vent en même temps que les meubles sont jetés par les fenêtres, il fallait quelques semaines pour reconstruire les uns, pour recomposer les autres et pour préparer les plaques de métal destinées à recevoir l'émail [1]. »

Telle était aussi la manière de voir de Ferdinand de Lasteyrie :

« Il semblerait que les arts industriels ne pussent acquérir un grand développement que dans les temps de paix et de prospérité. En principe, cela devrait être vrai. En fait cependant nous voyons ici se produire tout le contraire : c'est au plus fort de la guerre de Cent ans, pendant la démence de Charles VI, pendant cette période de désolation où les rivalités princières amenèrent la France à deux doigts de sa perte, que l'orfévrerie civile prit un développement jusque-là sans exemple, grâce au luxe effréné, à la rapacité et à l'ostentation de tous ces princes rivaux. »

« Les troubles civils étaient devenus pour ainsi dire l'état normal de la société de cette époque. Les orfévres eux-mêmes s'en mêlaient au besoin, témoin le trop célèbre Étienne Marcel [2], qui appartenait à leur corporation. Mais l'orfévrerie n'en allait pas plus mal [3]. »

C'est, en effet, vers cette époque, pendant les guerres de la domi-

[1] De Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, p. 79.

[2] « Étienne Marcel, prévôt des marchands de Paris sous le roi Jean, voulut profiter de la faiblesse momentanée de la monarchie, pendant la captivité du roi, pour lui imposer des limites et fonder une représentation nationale. Mais en poursuivant ce but généreux, il n'évita pas les fautes et les excès. Il fit massacrer Robert de Clermont, maréchal de Normandie, et Jean de Conflans, maréchal de Champagne, dans la chambre même du régent et en sa présence. Le Dauphin étant sorti de Paris, Marcel, désespérant de pouvoir lui résister avec les seules forces de la démocratie parisienne, appela à son aide le roi Charles de Navarre, et convint de lui livrer Paris; mais au moment de réaliser ce projet, il fut tué par Jean Maillart, le 31 juillet 1258. » Léo Joubert, *Dictionn. de biographie générale*.

[3] Ferdinand de Lasteyrie, *Histoire de l'orfévrerie*, p. 152.

nation anglaise, que les argentiers de Limoges se trouvent encore assez nombreux pour se montrer organisés en corporation puissante. Ils se gouvernent eux-mêmes et se donnent, le 20 février 1389, des règlements qui prouvent leur sagesse, leur activité et leur générosité ; il n'y a qu'à lire leurs ordonnances conservées à la bibliothèque de Limoges [1], et l'on verra qu'ils s'entourent de mille précautions pour conserver tout son renom à la fabrication limousine. Aussi, si l'on songe que l'on était alors émailleur et orfévre, comme l'on est aujourd'hui l'un ou l'autre, on est forcé de reconnaître que la patrie de saint Éloi n'a pu interrompre pour aucun motif le commerce auquel elle se livrait depuis des siècles, et que l'émaillerie même translucide n'a pu rester stationnaire au milieu de cet entraînement général.

Plusieurs auteurs viennent confirmer cette manière de voir. Ils nous donnent la description d'une cassette [2] commandée par l'abbé Albert Jouviond pour contenir les reliques de saint Martial, et exécutée par Pierre Verrier, un des orfévres qui illustrèrent Limoges au quinzième siècle [3]. Cette cassette était émaillée, et les émaux qui la recouvraient ne pouvaient être, à nos yeux, que des émaux translucides. Nous en copions la description :

« Du côté de la charnière paraît le buste de saint Martial, relevé en bosse entre deux lettres gothiques, S. M. ; au bas pend une pierre en forme ovale, de la grosseur d'une petite noix, d'une couleur rouge violet clair, et que je crois être une topaze ; elle est enchâssée dans un chaton qui est en or. Au-dessus pend *une*

[1] Ces rgèlements ont été publiés par l'abbé Texier, *Dictionn. d'orfévrerie*, col. 175.

[2] Au dedans du couvercle se lisaient les vers suivants, très-bien gravés en caractères gothiques :

L'an mil CCCCIIII vingts et XVI
En iung, furent de céans, du trésor
Prins pour le chief mettre à son aise
XII marcs d'argent, II onces, VIII d. d'or.
Et tout par le couvent accort.
Le bon abbé Jouviont Aulbert.
St Martial nous te prions fort
Que paradis nous soit ouvert.
Le nom du maitre argentier
Ce coffre fist Pierre Verrier.

[3] Abbé Legros, *Recueil d'inscriptions*. — Abbé Texier, *Recueil des inscripions du Limousin*, p. 267. *Dictionn. d'orfévrerie*, col. 1435.

croix écotée d'or massif, d'environ deux pouces de long, portant un Christ émaillé; au côté droit pend aussi une autre croix d'or portant des pierres rouges taillées en forme de parallélogramme. Le derrière de cette croix est fait en filagrammes fort déliés et fort bien découpés. Rien d'aussi beau et d'aussi fini. On a peine à se persuader qu'il ait existé des ouvriers assez habiles pour exécuter un pareil ouvrage [1]. »

Et si l'on se rappelle qu'aux quatorzième et quinzième siècles tous les argentiers étaient émailleurs, que les émaux translucides étaient, à cette époque, les seuls coulés sur l'or et sur l'argent, que les plaques sur lesquelles on appliquait ces émaux étaient toujours de petites dimensions, et que la croix en question mesurait au plus de cinq à six centimètres de hauteur, il est bien difficile de ne point voir des émaux translucides sur ce « *Christ émaillé,* reposant *sur une croix d'or massif de deux pouces de long* ».

Nous nous résumerons :

Le chef de saint Martin conservé dans l'église de Soudeilles est d'origine incontestablement française, et nous le croyons sorti des ateliers de Limoges. Son état de conservation est encore satisfaisant. Nous devons cependant signaler quelques dégradations : la calotte de la mitre, la plaque mobile qui fermait l'ouverture ménagée sur le sommet de la tête pour introduire les reliques, n'existent plus ; dans la partie inférieure du cou le métal a été rompu en un endroit, et sur trois des plaques principales l'émail a été enlevé par parties.

Les émaux qui décorent la mitre appartiennent au quatorzième siècle et nous offrent cette particularité précieuse de se trouver encore appliqués sur l'objet qu'ils devaient embellir. Nous attirerons l'attention sur ce côté intéressant qui ne se retrouve généralement pas sur les quelques plaques d'émaux détachés et conservés au Musée du Louvre.

Le Musée de Cluny possède un seul objet complet de cette nature : c'est une grande croix processionnelle en argent battu, ornée de neuf petits médaillons d'émaux translucides et acquise, en 1880, lors de la vente de la collection de San Donato [1].

[1] Duroux, *Historique de la clôture du chef de saint Martial, en l'année* 1785. *Limousin historique*, p. 457. — Abbé Texier, *Dictionn. d'orfévrerie*, col. 1435.

[2] Catalogue du Musée, 1881, n° 5044.

Le chef de saint Martin de Soudeilles est un objet d'orfévrerie et d'émaillerie qui mérite d'attirer, sous plusieurs points de vue, l'attention des archéologues et des amateurs des arts, et nous avons pensé que l'on nous saurait gré de le faire connaître.

E. Rupin,
Président de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze, correspondant du ministère de l'Instruction publique.

IX

LE SCULPTEUR JEAN-BAPTISTE LEMOYNE

ET L'ACADÉMIE DE ROUEN.

S'il s'agissait aujourd'hui pour un sculpteur parisien d'expédier ses œuvres à Bordeaux, le chemin le plus court ne serait certes pas de leur faire traverser Rouen.

Ce fut cependant ce qui advint en 1743, lorsque Jean-Baptiste Lemoyne accompagna sa statue de Louis XV de Paris à Bordeaux. On conçoit du reste qu'avec les difficultés de transport qui existaient à cette époque, cette voie était la plus sûre et la seule possible.

La statue fut donc « apportée de Paris par bateau sur une gabare du roi, dont on avait scié le pont pour la recevoir [1] ». Ces détails nous sont fournis par un des collègues de Jean-Baptiste Lemoyne [2] à l'Académie de Rouen.

Celle-ci ne manqua pas en effet de s'associer l'artiste lors de son passage dans cette ville; l'éloge de Lemoyne [3], lu en séance

[1] La statue fut placée à Rouen sur le vaisseau *la Grive*, pour être transportée à Bordeaux.

[2] Il faisait également partie des Académies de Toulouse et de Dijon.

[3] Cet éloge manuscrit se trouve conservé dans les archives de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen. Il en a été publié une analyse très-sommaire dans le *Précis* de cette Académie, t. IV, 1771 à 1780, p. 304, année 1819.

publique par son auteur, M. Haillet de Couronne [1], le 5 août 1778, nous apprend qu'il fut reçu officiellement membre de l'Académie de Rouen le 22 mars 1748.

Nous avons relevé dans cet éloge les quelques passages inédits qu'il renfermait, et nous avons cherché à esquisser une étude de Lemoyne, en signalant la plupart des documents qui existent sur ce sculpteur éminent.

Jean-Baptiste Lemoyne naquit à Paris le 19 février 1704.

Il appartenait à une famille d'artistes, dont le chef, Jean Lemoyne, se distingua comme ornemaniste dans la décoration de la galerie d'Apollon et au palais des Tuileries [2].

Le 22 février 1681, celui-ci avait obtenu le titre de décorateur de l'Académie; il en fit partie le 2 novembre 1686.

Quelques-unes des suites de ses compositions ont été gravées par lui; la première de ces suites fut éditée par Bérain; elle porte la date de 1676 [3].

Jean Lemoyne eut deux fils, tous deux sculpteurs et membres de l'Académie royale de Paris.

L'aîné, Jean-Louis [4], élève de Coyzevox, fut le père de Jean-Baptiste.

Il avait épousé la fille du peintre Monnoyer, qui peignait elle-même le paysage.

Jean-Baptiste puisa dans l'atelier de son père ses premières leçons de sculpture [5]. Il entra ensuite chez Robert le Lorrain [6].

La notice de l'Académie de Rouen nous dit, en parlant des études assidues du jeune Lemoyne, qu'il passait une partie de ses nuits à travailler. « On découvrit en effet que, pour tromper la

[1] Né à Rouen le 14 avril 1728, décédé dans la même ville le 29 juin 1810; M. Haillet de Couronne était secrétaire pour les lettres de l'Académie de Rouen.

[2] Il fut, avec Jean Lepautre, Bérain et Daniel Marot, l'un des ornemanistes les plus élégants de son époque.

[3] Il a été le collaborateur de Bérain dans son travail sur la *Galerie d'Apollon*.

[4] Né à Paris en 1665, décédé dans la même ville le 5 mai 1755, âgé de quatre-vingt-dix ans.

[5] Les deux peintres Largillière et De Troy l'aidèrent également de leurs conseils.

[6] Voir à ce sujet la lettre écrite par J. B. Lemoyne en réponse à la demande de renseignements qui lui avait été adressée sur ce sculpteur par l'abbé Le Lorrain, son fils. (*Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, p. 228, t. II, Paris, 1854.)

vigilance de ses surveillants, il avait modelé un vase de terre dans lequel il cachait sa lumière. »

Ses veilles furent récompensées, car après avoir remporté plusieurs médailles, le grand prix de sculpture lui fut décerné en 1728 pour son groupe de *Pyrrhus immolant Polyxène sur le tombeau d'Achille.*

Lemoyne père, ne pouvant consentir à se séparer de son fils, obtint du duc d'Antin la faveur de le conserver à Paris [1].

Jean-Baptiste fut alors, avec son oncle qui portait les mêmes prénoms que lui [2], chargé de la composition du *Baptême* du Christ, pour le maître-autel de Saint-Jean en Grève. « La figure du précurseur était à peine avancée, nous dit d'Argenville, que cet oncle mourut; le neveu la termina et fit celle du Sauveur en entier. La tête de Notre-Seigneur fut faite d'après celle de Chassé, mort en 1786, acteur de l'Opéra, également distingué par la beauté de sa voix et la noblesse de sa figure [3]. » Ce groupe du *Baptême* fut porté pendant la Révolution au *Musée des Monuments français*, et donné ensuite à l'église Saint-Roch, où il se trouve aujourd'hui dans la chapelle des fonts baptismaux [4].

Des sculptures en marbre pour la chapelle de la Vierge à Saint-Sauveur furent exécutées par Jean-Baptiste Lemoyne vers le même temps que son groupe du *Baptême.* On a reproché à l'artiste d'avoir colorié les figures de ces sculptures. Voici ce que nous lisons à ce sujet dans la notice de l'Académie de Rouen : « Il avait ouï dire que le Bernin, par le mélange des marbres, était parvenu à donner à la sculpture l'effet du tableau. Faute d'avoir parcouru cette Italie, faute d'avoir connu les ouvrages de ce célèbre Bernin, il imagina que des figures de relief peintes en couleur de chair, et dont les draperies seraient également rehaussées, feraient une illusion aussi agréable que complète. L'essai n'eut aucun succès,

[1] « Jean-Baptiste resta à Paris pour fournir des secours à son père, qui perdait « sensiblement la vue, et dont l'âge et les infirmités augmentaient tout à la fois « les besoins. » (*Nécrologe des hommes célèbres de France,* t. XIV, Paris, 1779.)

[2] Jean-Baptiste Lemoyne, fils de Jean, l'habile décorateur, et frère de Jean, Louis, né à Paris en décembre 1679, décédé dans la même ville le 20 octobre 1731, âgé de cinquante-deux ans. Il avait obtenu le deuxième prix de sculpture en 1705.

[3] *Vie des fameux sculpteurs,* Paris, 1787, page 353.

[4] Alexandre Lenoir, *Journal,* et le *Musée des monuments français,* par Louis Courajod, t. I, p. 191 (objets sortis du dépôt), Paris, 1878.

et cet événement cependant ne put le convaincre; car on l'a vu longtemps après s'occuper encore à Saint-Louis du Louvre d'une *Annonciation* en marbre blanc, dont, une seconde fois, il fit colorier le fond. »

En 1734, Jean-Baptiste Lemoyne exécuta deux bustes en marbre de Louis XV, qui lui valurent désormais les faveurs de son souverain [1]; aussi, dès le mois de mars 1735, nous lisons dans le *Mercure de France* un passage où il est fait mention d'une visite de ce monarque au sculpteur. « Le 29 de ce mois, le Roy fit dans la plaine des Sablons la revue des régiments des gardes françaises et suisses, et Sa Majesté les vit défiler après la revue; le Roy prit la route du château de la Muette, et malgré la pluye, Sa Majesté voulut bien se détourner pour aller auprès de la barrière du faubourg Saint-Honoré, dans l'atelier du sieur Le Moine, sculpteur de l'Académie, pour y voir le modèle de la statue équestre de quinze pieds d'élévation qu'on doit jetter en bronze incessamment pour la ville de Bordeaux. Sa Majesté parut très-contente de ce superbe monument; elle en remarqua avec beaucoup de discernement les beautez, et voulut bien elle-même répondre, pour la justification du sieur Le Moine à quelques observations qu'on avait faites sur un prétendu défaut. »

Dandré Bardon, contemporain de Lemoyne et membre associé de l'Académie de Rouen, nous renseigne sur ce prétendu défaut signalé à l'artiste. « Lors de cette visite du Roi, le prince Charles « fait une observation sur le contraste du regard du héros avec son « geste, s'appuyant sur la nécessité qu'il y a de regarder ceux à « qui l'on donne des ordres. La réflexion du grand écuyer n'était « pas fondée. Pour épargner toute discussion, le Roi se met dans « l'attitude du modèle; il fixe sur l'écuyer ce regard de douceur « qui lui était si naturel, et dirigeant son geste d'un côté opposé : « *Prince*, lui dit-il, *c'est ainsi que je commande*. A cette justifi-

[1] « On proposa à Lemoyne de faire le portrait du Roi, d'après une miniature « de Massé. La proposition fut rejetée. Le portrait fut fait d'après nature et « réussit si parfaitement que le peintre finit son petit tableau d'après le modèle « en grand du sculpteur. » *Vie ou Éloge historique de J. B. Lemoyne*, par Dandré-Bardon, Paris, 1779, p. 43. D'Argenville, en parlant de J. B. Lemoyne, a puisé largement dans cette notice, devenue aujourd'hui très-rare. Nous ne l'avons rencontrée dans aucune des bibliothèques publiques de Paris.

« cation que Louis XV fit de son sculpteur, Sa Majesté joignit une « pension de 15,000 livres sur le trésor royal. »

Ce fut là une leçon fort profitable pour l'artiste ; malheureusement la fonte de sa statue devait lui occasionner bien des déboires.

L'opération eut lieu dans l'atelier du faubourg du Roule. Nous citerons à ce sujet le passage suivant : « D'après le marché passé « le 9 janvier 1731 entre la ville de Bordeaux et Lemoyne, sculp- « teur, la statue équestre devait être exécutée en quatre ans, « moyennant la somme de 130,000 livres. La fonte manqua ; il se « fit une ouverture dans le moule vers le haut de la queue du « cheval ; la matière s'échappa dans les terres. On refondit la « partie supérieure, et Varin trouva le moyen de l'ajuster parfaite- « ment avec la partie inférieure, qui était bien venue. La ville « gratifia M. Lemoyne, outre son marché, d'une somme de « 30,000 livres, paya ses frais de séjour et de voyage [1]. » Le sculpteur avait été obligé de refaire la partie du modèle de cire qui avait disparu à la fonte sans laisser de traces.

Ce monument obtint un véritable succès [2]. « L'artiste présent à son inauguration, nous dit d'Argenville, fut complimenté et embrassé par l'intendant au nom de la ville de Bordeaux [3]. »

[1] *Mémoires historiques relatifs à la fonte et à l'élévation de la statue équestre de Henri IV*... par Ch.J. Lafolie, Paris, 1819 in-8° p. 261.

[2] Une gravure de ce monument fut faite par Nicolas Dupuis, d'après un dessin de Charles-Nicolas Cochin exécuté aux deux crayons (noir et blanc) sur papier bleu. Cochin se réserva sur la planche la gravure de la tête du monarque. Voir à ce sujet la correspondance de Jean-Baptiste Lemoyne et de l'intendant de Tourny relative à la gravure de la statue de Louis XV érigée sur la place de Bordeaux. Des lettres de cette correspondance, tirée du fonds de l'intendance de Guienne, sont publiées dans le présent Compte rendu de la sixième session des Sociétés des Beaux-Arts des départements par notre collègue M. Marionneau. La gravure de Dupuis fut exposée au Salon de Paris de 1759, sous le n° 155. Il en existe une autre de ce monument de Bordeaux, faite par Le Mire.

Nous ajouterons ceci aux documents qui précèdent : c'est que la plupart des sculpteurs demandaient à Cochin des dessins pour les monuments dont ils étaient chargés ; ainsi, Cochin fit le dessin du tombeau de Dauphin à Sens, exécuté par Coustou. Celui du mausolée du maréchal de Saxe, dû au ciseau de Pigalle, fut composé, il est vrai, par l'abbé Gougenot, mais modifié ensuite par Cochin. Consulter le rapport sur l'état des Beaux-Arts qui fut présenté à Napoléon Ier par la quatrième classe de l'Institut, p. 123, 127.

[3] Une médaille exécutée par Jean Duvivier à l'occasion de l'inauguration du monument de Louis XV à Bordeaux fut frappée en 1732. Le monument a été détruit en 1792. Gabriel en était l'architecte. Les bas-reliefs seuls exécutés en

A partir de l'année 1736, J. B. Lemoyne eut son logement et son atelier au Louvre, et l'année suivante il terminait l'un des chevaux exécutés en plomb pour le bassin d'Apollon à Versailles [1].

Le 26 juillet 1738, il fit son entrée à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Son morceau de réception était une *Jeune Fille sortant du bain,* marbre exécuté en ronde bosse, dont la tête fut malheureusement brisée dans le déménagement lorsque l'on construisit la nouvelle salle du Modèle, en 1776. L'artiste le retira de l'Académie à cette époque [2]. Nous signalerons à ce propos une erreur qui existe au Louvre pour une sculpture en marbre portant cette désignation : *Hippolyte,* par Jean-Louis Lemoyne, 1704-1778, morceau de réception 26 juillet 1738.

Jean-Louis Lemoyne, voyons-nous dans Guérin [3], fut reçu à l'Académie le 30 juin 1703, avec un buste de Mansard qui se trouve actuellement au Louvre [4].

La *Mort d'Hippolyte* est le morceau de réception de Jean-Baptiste Lemoyne, l'oncle de celui dont nous esquissons la biographie. Il fut agréé le 23 janvier 1710 et entra à l'Académie le 31 août 1715.

Dans le bassin de Neptune de Versailles, le groupe de droite, représentant l'*Océan* assis sur un monstre marin au milieu des roseaux et des poissons, porte cette inscription : *Joan.-Bap. Lemoyne, faciebat*, 1740.

C'est également vers cette époque, c'est-à-dire de 1735 à 1740, que cet artiste exécuta les pendentifs pour le salon du rez-de-chaussée de l'hôtel de Soubise dans lesquels il a symbolisé la Prudence, la Politique, la Géométrie, l'Astronomie, ainsi que le Poëme

marbre sont conservés au Musée des antiques de Bordeaux. Ils sont du sculpteur Claude Francin, né à Strasbourg le 5 juin 1702, mort le 18 mars 1773. L'un des bas-reliefs représente la *Bataille de Fontenoy,* et l'autre, la *Prise de Port-Mahon.* Voir l'article du *Mémorial bordelais,* du 15 juin 1841, publié sur le monument de Louis XV à Bordeaux, par M. A. Delcheverry, ancien archiviste de cette ville. Consulter aussi *Abecedario de Mariette,* p. 134. (Paris, Dumoulin, 1854, 1856.)

[1] « Tout ce groupe, où Apollon est assis dans un char tiré par quatre chevaux conduits par des tritons, avait été détruit par le temps. Lemoyne fut chargé d'en refondre une partie et de restaurer le reste. » Dandré-Bardon, *Éloge de Lemoyne,* p. 46, note 18.

[2] D'Argenville, *Vie des ameux sculpteurs,* p. 367.

[3] Description de l'Académie, 1714.

[4] *Description des sculptures du Louvre,* n° 252. édition de 1873.

épique et dramatique. On sait que la décoration intérieure de ce merveilleux hôtel (occupé aujourd'hui par les archives nationales) avait été confiée à Germain Boffrand [1].

Nous n'entreprendrons pas ici la description du mausolée de Mignard pour l'église des Jacobins de la rue Saint-Honoré, qui fut fait par J. B. Lemoyne en 1744. Il a été du reste gravé par Lépicié.

Démoli pendant la Révolution, les divers morceaux de sculpture qui le composaient furent portés au Musée des monuments français.

Madame de Feuquières, la fille de Mignard, était représentée agenouillée, priant devant le buste de son père [2]. Cette statue se trouve aujourd'hui à Saint-Roch, dans la chapelle du Calvaire, aux pieds d'un christ en croix surmontant des rochers [3].

L'auteur de la notice de l'Académie de Rouen a pris le soin d'indiquer que ce buste de Mignard était de *Desjardins*.

D'Argenville en fait aussi la remarque [4].

Nous retrouvons également cette mention dans le journal de Lenoir, où il est inventorié sous le n° 578 : « Le 30 messidor « an III, reçu des jacobins, rue Saint-Honoré, un buste en marbre « représentant Mignard, sculpté par *Desjardins*, plus, deux enfants « aussi en marbre par Lemoine, venant du tombeau de Mignard. « J'observe, ajoute Lenoir, que la figure du Temps et une draperie « qu'il levait, qui étaient en plomb, ont été enlevées de ce monu- « ment par les membres du comité révolutionnaire de la Butte-des- « Moulins. »

« N° 579. Le 31, reçu du même lieu la statue à genoux et en « marbre de Lemoine représentant madame de Feuquières, fille de « Mignard, provenant du tombeau de son père, plus, un socle de « brèche grise avec inscription du même monument. »

[1] Voir *Livre d'architecture*, par Germain Boffrand, Paris, 1716, in-folio, fig., pour les détails de l'ornementation intérieure de cet hôtel.

[2] Le buste en terre cuite de madame de Feuquières, par Lemoyne, fut exposé au Salon de Paris de 1738.

[3] « La comtesse de Feuquières avait commencé de son vivant à faire construire ce tombeau, qu'elle comptait partager avec son père. » Dandré-Bardon, *Éloge de Lemoyne*, p. 43, note 12. — Voir également dans le *Musée des Monuments français*, d'Alexandre Lenoir, t. V, la gravure du tombeau, p. 138.

[4] « Vis-à-vis de la chaire du prédicateur est le tombeau de Mignard, dont le buste est de Desjardins. » P. 133. D'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, 6e édition, 1778.

Ce socle en brèche grise avec l'inscription est actuellement à Saint-Roch. Il est surmonté d'un buste de Mignard par Coysevox, et celui qui se trouve exposé au Louvre est de Desjardins.

Ceci concorde, du reste, avec l'explication donnée par M. Courajod dans une note du Journal de Lenoir, où il indique que ce dernier s'est trompé en même temps que l'imprimeur.

« Il y eut, dit-il, aux Petits-Augustins, deux bustes en marbre de « Mignard. Ce n'est pas le n° 343 imprimé à tort 243 qui fut trans- « porté au Musée du Louvre, mais bien le n° 293. Le n° 343 fut « donné à l'église Saint-Roch, où il est encore. Lenoir, d'ailleurs, « a mentionné plus loin, page 191, l'attribution du n° 343 à cette « paroisse [1]. »

Le 10 novembre 1754, eut lieu à Rennes, sur la place Royale, l'inauguration du monument de Louis XV, exécuté en bronze pour les États de Bretagne à l'occasion de la convalescence de ce prince.

Ce monument n'existe plus aujourd'hui; il avait été fondu par Pierre Gor [2].

Nicolas Dupuis en fit une gravure qu'il exposa au Salon de 1758.

Des médailles d'argent et de bronze en ont également conservé le souvenir [3].

Nous avons même rencontré au Musée archéologique de Rennes une petite réduction de ce monument exécutée en faïence blanche d'un émail laiteux; elle porte cette inscription tracée en noir : Fte (fecit) Bourgouin 1764. Elle fut faite en effet à Rennes, très-probablement dans la manufacture de Thomas Jollivet, dont Bourgouin était le directeur à l'époque désignée ci-dessus.

Bourgouin était né à Rouen au faubourg Saint-Sever en 1734; il se maria le 28 septembre 1756 à Rennes, et mourut dans cette ville le 9 juin 1790.

Le monument de la ville de Rennes représentait Louis XV debout sur un piédestal, ayant à ses pieds deux statues de femmes, l'une

[1] *Journal d'Alexandre Lenoir*, Paris, 1878, t. Ier, p. 188.

[2] Il fut détruit pendant la Révolution.

[3] Ce monument a été gravé aussi par Le Mire en 1764, pl. XX, p. 149, dans le livre de Patte : *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*. Gabriel en fut l'architecte. — Voir la description de la fête donnée à l'occasion de son inauguration, p. 152, — et les pièces relatives à l'exécution de ce monument, 1747-1754, publiées par M. Alfred Ramé.

à sa droite, symbolisant la Santé; l'autre assise à sa gauche, personnifiant la Bretagne. Derrière le prince étaient des trophées et des drapeaux; des fruits et un autel se trouvaient au bas du piédestal, qui portait une inscription commémorative. J. B. Lemoyne dut se trouver cette fois suffisamment récompensé de ses peines, car, en plus de l'allocation de 50,000 livres qu'il reçut des États de Bretagne, Louis XV voulut bien être le parrain de sa fille, et accorder une pension à l'enfant et au père.

Ce fut en 1759 que le sculpteur fit à Saint-Louis du Louvre son bas-relief de l'*Annonciation*, pour lequel on lui reprocha d'avoir colorié le fond [1].

Nous ne saurions omettre de citer également les deux figures en marbre de saint Grégoire et de sainte Thérèse [2] qu'il exécuta pour les Invalides. Elles furent inventoriées toutes deux par Lenoir le 9 floréal de l'an IV sous le n° 703. Le modèle de saint Grégoire avait figuré au Salon de Paris de 1746. Le marbre fut terminé vers 1761.

En voyant passer devant eux la statue de Louis XV exécutée pour Bordeaux, les administrateurs de la ville de Rouen conçurent sans doute le projet d'avoir une œuvre analogue. L'hôtel de ville qui se trouvait alors rue de la Grosse-Horloge menaçant ruine, on projeta d'en construire un autre à l'extrémité occidentale du Vieux-Marché.

Un plan du monument dressé par Le Carpentier, architecte du Roi, fut présenté à Louis XV le 3 avril 1757, par le maréchal de Luxembourg, gouverneur de Normandie [3].

Une place Royale devait exister devant l'édifice projeté.

Au milieu de cette place, la statue du prince régnant eût été posée sur un piédestal orné de trophées.

[1] Il formait tableau dans une chapelle en face du mausolée du cardinal de Fleury. Les figures avaient six pieds de hauteur.

[2] « Sur l'autel (de la chapelle de Saint-Grégoire le Grand) est la figure de saint Grégoire en marbre, tenant le livre de l'Evangile et bénissant le peuple, par Lemoyne. Dans la chapelle Sainte-Thérèse, la figure en marbre est de Lemoyne. Les deux anges de plomb qui l'accompagnent sont l'un de Lemoyne, l'autre de La Pierre. » *Voyage pittoresque de Paris*, par D'ARGENVILLE, p. 400 et 405.

[3] Consulter le *Recueil des plans, coupes et élévations de l'Hôtel de ville de Rouen*, publié par LE CARPENTIER. On conserve un modèle de ce monument dans les combles de la mairie de Rouen.

Le plan ayant été adopté, ce fut Jean-Baptiste Lemoyne qui fut désigné pour faire le modèle de la statue.

On posa même, paraît-il, la première pierre du nouvel hôtel de ville le 8 juillet 1758. A cette occasion, lisons-nous dans Patte [1], la ville de Rouen fit frapper une médaille gravée par Roëttiers, représentant d'un côté le portrait du Roi vu de profil, et de l'autre la principale façade de cet édifice.

Cependant, comme il s'agissait de dépenser un million pour tous ces projets d'embellissement, les Rouennais reculèrent devant les frais. Les travaux furent abandonnés, et Louis XV dut se contenter de faire couler en bronze le modèle de sa statue. Une reproduction se trouve aujourd'hui au Louvre, dans la galerie Sauvageot; elle porte cette inscription gravée derrière le socle : INVENTÉ PAR MATH. LE CARPENTIER ARCHITECTE DU ROY — MODELÉ PAR J.-B. LEMOINE SCULPTEUR ORDINAIRE DE SA MAJESTÉ — EXÉCUTÉ EN BRONZE PAR J.-C. DELARCHE, L'AN MDCCLXXII.

Ce modèle représente Louis XV debout, élevé sur un bouclier par trois guerriers agenouillés [2]. Un article concernant cette statue a été publié par M. Courajod, conservateur au Louvre, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du mois de juillet 1875. Cet article a valu à son auteur une lettre d'un savant amateur anglais, M. Fortnum, reproduite par la *Chronique des arts* du 11 septembre de la même année, dans laquelle il signale une statuette de bronze analogue comme sujet qui fait partie de la collection de S. M. la reine d'Angleterre, à Windsor.

Voici, dit l'amateur anglais, ce que l'on trouve gravé sur le bronze : « *Composé et modelé par J.-B. Lemoyne sculpteur ordinaire de Sa Majesté, exécuté en bronze par J.-C Delarche en l'année MDCCLXVI.* »

Si la date a été relevée exactement, cette reproduction en bronze du modèle de la statue de Rouen aurait précédé de six années celle du Louvre [3].

[1] *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV.* Paris, 1765, p. 178, 179, 180 et 181.

[2] Il a été gravé par Le Mire dans l'ouvrage de Patte. Pl. XXXII. Sur le fût de la colonne qui aurait supporté ce groupe, on devait placer cette inscription : *Si non jus, eveheret amor.*

[3] Dandré-Bardon, dans son *Éloge de Lemoyne*, mentionne un petit modèle en

Parmi les œuvres les plus importantes de J. B. Lemoyne, nous ne pouvons manquer de mentionner le mausolée du cardinal de Fleury qui lui fut commandé par le Roi, pour l'église de Saint-Louis du Louvre. Il résulte d'un compte qui existe aux Archives nationales, que le modèle en cire de ce monument avait été payé 1,000 livres à l'artiste en 1743 [1].

Il n'est pas sans intérêt de parcourir les lettres qui furent publiées sur les quatre modèles (exposés au Salon de la même année) pour le mausolée du cardinal [2].

« Celui de Lemoyne, dit l'auteur de ces lettres, se présente le premier à l'examen. Il ne serait pas possible de l'exécuter tel qu'il parait dans la chapelle de Saint-Louis du Louvre, destinée à recevoir cet ouvrage, parce que les degrés qui mènent au tombeau, excédant de beaucoup la place désignée, avanceraient trop dans la nef de l'église et causeraient une diminution de largeur, un défaut d'ordre désagréable aux yeux et embarrassant pour le peuple, etc. [3]. »

La notice de l'Académie de Rouen semble émettre une opinion semblable, en disant que la place occupée par ce tombeau n'offrait pas le recul nécessaire pour obtenir l'effet désirable [4].

Nous n'entreprendrons pas de décrire ce mausolée : il nous suffira de citer la notice imprimée sur le livret du Salon de 1743, comme spécimen de style. « N° 51, sujet du tombeau qui doit être exécuté à la mémoire de S. E. Monseigneur le cardinal de Fleury. Le Temps qui a détruit Son Éminence le fait revivre par les soins du Roy. Le cardinal est représenté en prières, le Temps lève le voile qui cachait l'inscription, et y montre les attentions de Sa Majesté pour ce ministre. La Fidélité au Roi le pleure, et des génies soutiennent ses armes. Les figures sont de marbre blanc,

bronze du monument destiné à la ville de Rouen, que l'on voyait chez l'abbé Terray. Il pourrait se faire que ce fût celui qui se trouve actuellement à Windsor.

[1] Archives nationales, carton O 2244 (Comptes des Bâtiments).

[2] Lettres sur les quatre modèles exposés au Salon de 1743, pour le mausolée de S. E. Mgr le cardinal de Fleury, s. l. n. d., in-4°.

[3] Voir également la chanson sur différents projets de tombeaux pour Mgr le cardinal de Fleury exposés au Salon de 1743, communiquée par M. Jules Cousin, directeur du Musée Carnavalet. — Archives de l'art français, t. V, 1857, 1858

[4] Les figures étaient trop importantes pour leur emplacement.

excepté celle du Temps, dont la couleur du bronze représente la vieillesse. »

L'éloge de Lemoyne par Haillet de Couronne nous apprend que ce sculpteur, « pendant son séjour à Rouen, avait modelé le portrait de M. Le Cat [1] et celui d'une dame de cette ville, madame Mazeline[2], dont la tête lui a servi ensuite au mausolée du cardinal de Fleury ».

Ce tombeau ne fut terminé qu'en 1768.

Parmi les autres ouvrages du sculpteur, Dandré-Bardon, dans son éloge de Lemoyne, signale une statue en marbre, d'Apollon, grandeur nature, qu'il exécuta pour le roi de Prusse.

La notice de l'Académie de Rouen nous rappelle à propos de cette œuvre que « la magnifique galerie de peinture du roi de Prusse n'a rien de mieux dans sa magnificence que quatre statues en marbre blanc de nos Français; elles décorent et soutiennent pour ainsi dire ce superbe édifice : c'est la Vénus et le Mars de Coustou, la Diane de Pigalle, et l'Apollon de Lemoyne ». M. Dussieux, dans son ouvrage sur les *Artistes français à l'étranger,* considère cette dernière sculpture comme une des plus belles du maître.

Il était dit que la ville de Rouen aurait quand même une statue de Louis XV par J. B. Lemoyne. En effet, l'escalier principal de son hôtel de ville est orné aujourd'hui d'une statue qui fut donnée par le gouvernement en 1820.

Cette statue exécutée par J. B. Lemoyne provient du *Dépôt des Petits-Augustins*. Elle représente Louis XV debout, plus grand que nature, revêtu d'un costume héroïque, levant le bras droit en l'air, et tenant de la main gauche le bâton du commandement; un casque garni de son panache de plumes est à ses pieds.

Ce fut le président de la Chambre de commerce de Rouen qui, d'après les conseils de Descamps, le fils du peintre, sollicita cette

[1] Habile chirurgien né en 1700 à Bléraucourt (Aisne), mort à Rouen en 1768. Il fonda l'Académie de cette ville en 1744. Le Cat était correspondant de l'Académie des sciences de Paris. Des lettres de noblesse et une pension lui furent accordées en 1764.

[2] Il se pourrait que cette dame fût de la famille des sculpteurs rouennais de ce nom.

statue pour remplacer celle de Louis XV par La Datte [1], enlevée du palais de la Bourse des marchands pendant la Révolution, et disparue depuis.

Les dimensions de la statue de Lemoyne ne se trouvant pas en rapport avec la place qui lui était destinée, le conseil municipal, à la suite d'une délibération du 30 novembre 1820, décida que cette statue serait mise où elle se trouve actuellement. Son installation eut lieu à l'hôtel de ville le 21 décembre 1820.

Nous serions volontiers porté à croire que cette statue est celle que cite Alexandre Lenoir dans le *Musée des monuments français* [2]. « Le premier objet, dit-il, qui frappe la vue, en entrant dans la salle du dix-huitième siècle, c'est la statue en pied et en marbre de Louis XV par Jean-Baptiste Lemoyne, n° 344. On peut juger par la conception et même par l'exécution de cette figure, si la manière de faire du sculpteur était aussi avantageuse pour le bien de l'art en général qu'il le prétendait. La pose de sa statue est maniérée, et les mouvements des membres sont saccadés : Louis XV, vêtu à la romaine, ayant les pieds en dehors, ressemble beaucoup plus à un danseur qu'à un roi de France. Lemoyne a mis tant de *liberté* et de *facilité* dans cette sculpture, qu'elle ne présente point de forme décidée comme toutes les productions des sculpteurs et des peintres de ce temps-là; et c'est avec raison que des hommes éclairés préfèrent les sculptures qui ornent notre salle du treizième siècle. » Il est intéressant de constater ici l'éloge qui est fait des sculptures du treizième siècle, à une époque où elles étaient encore si dédaignées.

La description qui précède répond bien à celle que nous avons donnée de la statue de Louis XV qui se trouve placée actuellement au milieu de l'escalier principal de l'hôtel de ville de Rouen. Louis XV est vêtu à la romaine, et la position qu'il occupe nous paraît être celle qu'indique Lenoir. La provenance même du dépôt des Petits-Augustins semble devoir justifier également cette opinion.

Lemoyne exécuta une statue de Louis XV pour l'École militaire, qui fut achevée en 1773. — Voici ce que Bachaumont nous dit du modèle dans ses Mémoires.

[1] François La Datte, sculpteur du roi de Sardaigne et ancien professeur de l'Académie de Paris.

[2] T. V, p. 129.

« Le 17 juillet 1769. Le public va voir avec empressement une nouvelle statue du Roi, dont le modèle en plâtre a été posé dans une des cours de l'École militaire pour le temps où Sa Majesté y est venue. C'est une statue pédestre : le Roi est armé d'une cuirasse, il a des brassards, des cuissards; son casque est à côté de lui, et à sa droite, sur le fût d'une colonne brisée, sont des cordons de Saint-Lazare, que le monarque paraît montrer aux élèves. On sait que cet ordre est leur marque distinctive. On y lit pour inscription : *Hic amat dici pater atque princeps,* légende vague, qui ne caractérise ni le lieu, ni le moment. Les connaisseurs paraissent peu contents de cet ouvrage, sans vie, sans chaleur et sans majesté. Il est du sieur Lemoine, sculpteur distingué [1]. »

« Dandré-Bardon, dans son éloge de J. B. Lemoyne, cite deux statues pédestres du roi Louis XV, dont l'une placée à l'École militaire représente le prince avec toutes ses grâces et sa majesté, l'autre attend dans l'atelier les dernières finesses du ciseau : celle-ci retraçait le monarque sous l'emblème de Jupiter; l'aigle reposait à ses pieds, et le foudre était dans ses mains; cette disposition fut changée dans la suite : de l'aigle on fit un casque, du foudre un bâton de commandement; c'est le morceau le plus avancé de tous ceux qui restent à finir [2]. »

En plus des monuments élevés en l'honneur de Louis XV, qui furent exécutés par J. B. Lemoyne, et dont nous avons parlé précédemment, les Comptes des Bâtiments conservés aux *Archives nationales* nous indiquent la trace d'autres statues de ce monarque pour lesquelles notre artiste avait touché diverses sommes en 1737, 1744 et 1748 [3].

Notre regretté Benjamin Fillon, dans les comptes qu'il a publiés, cite également une statue du Roi en pied, ordonnée en 1737, estimée 10,000 livres [4].

Nous terminerons cet aperçu rapide des principales œuvres de Jean-Baptiste Lemoyne en mentionnant le mausolée de Crébillon qui devait être placé dans l'église Saint-Gervais de Paris, où le

[1] *Mémoires secrets,* t. XI, p. 116.
[2] Dandré-Bardon, *Éloge de Lemoyne,* p. 23.
[3] Archives nationales, cartons O, 2237, O, 2243, O, 2244, O, 2447.
[4] *Nouvelles Archives de l'art français,* p. 331, année 1872.

poëte avait été inhumé. De grands intérêts s'y sont opposés, nous dit la notice de l'Académie de Rouen sur J. B. Lemoyne.

« L'opinion orthodoxe des marguilliers de cette paroisse prévalut ; ils ne purent adopter qu'on plaçât dans leur église le portrait d'un homme qui avait travaillé pour le théâtre. »

Le Roi décida que ce monument serait placé dans sa bibliothèque.

On trouve, du reste, dans les pièces conservées aux Archives nationales, à la date du 5 mars 1765, la mention suivante : « A-compte des œuvres de sculpture pour mausolée de Crébillon à la Bibliothèque royale de Paris, 1,500 livres. » La même somme avait été touchée par l'artiste le 23 octobre 1763. Enfin, le 2 février 1780, Lemoyne étant mort, il est encore versé comme à-compte à ses héritiers, 4,000 livres sur cette œuvre [1].

Il résulte d'un autre compte publié par M. Benjamin Fillon que « le monument de Crébillon avait été ordonné en 1762, qu'il fut estimé 12,000 livres, et soldé en janvier 1780, au moyen des sommes marquées F [2] ».

Ce mausolée fut terminé par d'Huez, un des élèves du sculpteur. Il se trouve actuellement au Musée de Dijon, ville où naquit le poëte.

Le peu de place dont nous pouvons disposer ici ne nous a pas permis d'entrer dans une description détaillée des principales œuvres de J. B. Lemoyne. Nous avons pris le parti d'indiquer seulement les gravures qui les reproduisaient ; elles permettent mieux que toute description de se rendre compte de l'ensemble de ces sculptures.

Il nous resterait également à citer un nombre assez considérable de bustes dont notre artiste est l'auteur.

Étant devenu le sculpteur officiel de Louis XV, il ne se passait guère d'année qu'il ne fit deux ou trois bustes de ce prince, et de quelque membre de la famille royale.

Si nous parcourons également les livrets des Salons de Paris de 1737 à 1771, nous y relevons une longue liste de bustes en terre cuite, dont la plupart ont été reproduits en marbre. Ce sont les portraits des personnages principaux de l'époque.

[1] Archives nationales, cartons O, 2263, O, 2265, O, 2275.
[2] *Nouvelles Archives de l'art français*, p. 331, année 1872.

Enfin, dans le catalogue de la vente des objets composant l'atelier de J. B. Lemoyne, qui eut lieu à Paris le 18 août 1778, nous voyons figurer la désignatien d'un certain nombre de projets et d'esquisses qui furent ou non exécutés, ainsi que différents portraits de personnages célèbres.

Nous tenterons néanmoins, à la fin de cette étude, dans nos *Recherches et indications*, d'ébaucher une liste des œuvres du sculpteur. Il serait en effet difficile de la faire complète, en présence d'une carrière d'artiste si bien remplie.

Lemoyne mourut à Paris le 25 mai 1778, âgé de soixante-quatorze ans.

Voici ce que Bachaumont écrivait le lendemain de la mort de notre artiste : « M. Lemoyne, sculpteur, vient de mourir; c'était un artiste d'un talent rare et d'une modestie plus rare encore [1]. »

Reçu membre de l'Académie royale de Paris, le 26 juillet 1738, il avait été nommé professeur adjoint le 1er août 1761, puis recteur le 20 janvier 1768, et enfin directeur le 22 juillet de la même année.

Il ne remplit cette fonction que pendant deux années; nous voyons, en effet, dans la notice de l'Académie de Rouen, qu'il fit l'hommage volontaire de son directorat à son élève M. Pierre, premier peintre du Roi.

Les autres élèves de Lemoyne sont : Falconet, Pajou, Caffieri, D'Huez et Milot.

Il ne nous est guère possible de terminer cette rapide esquisse sur Lemoyne sans citer quelques-uns des appréciateurs de son talent au siècle dernier. Il fut en effet considéré par ses contemporains comme un des plus habiles sculpteurs de son temps.

La considération dont il jouissait était due autant à la nature de son talent, qu'à son caractère aimable, qui lui conciliait l'affection de tous ceux qui l'approchaient.

Il fréquentait souvent les salons de madame Geoffrin, chez laquelle il rencontrait le peintre Boucher, l'architecte Soufflot, Carle Van Loo, Joseph Vernet, La Tour et Marmontel [2].

[1] *Mémoires secrets*, 26 mai 1778. — Ajoutons que Lemoyne fut marié trois fois; il laissa quatre enfants de ces différents mariages.

[2] Madame Geoffrin obtenait parfois des étrangers, rois et seigneurs, des commandes pour ses artistes. (Voir la *Correspondance inédite du roi Stanislas-Auguste*

Cet illustre écrivain nous a tracé de lui ce portrait : « Lemoyne, « le sculpteur, était attendrissant par la modeste simplicité qui « accompagnait son génie, mais, sur son art qu'il possédait si bien, « il parlait peu, et aux louanges qu'on lui donnait il répondait à « peine, timidité touchante dans un homme dont le regard était « tout esprit et tout âme [1]. »

Joignons à ce portrait charmant celui que nous a laissé du sculpteur son collègue Dandré-Bardon : « Lemoyne, dit-il, était petit « de taille; ses yeux était pleins de feu; simple dans sa parure « ainsi que dans ses mœurs, il présentait un air compatissant, docile, « officieux, quoiqu'il fût d'un tempérament vif, quelquefois brusque « et emporté. » Nous verrons bientôt que Diderot ne partageait pas cette manière de voir sur le caractère du sculpteur.

Lemoyne affectionnait les réunions intimes; il recevait à sa table l'avocat Gerbier, Grétry, Lekain et d'autres personnages célèbres.

Madame Lebrun nous apprend dans ses Mémoires qu'elle fit chez lui la connaissance de La Tour, dont Lemoyne sculpta le buste, tandis que l'illustre pastelliste dessinait le portrait de son ami, qui figure actuellement au Musée de Saint-Quentin [2].

Diderot, dans ses Salons, marchande à Lemoyne les éloges dont il est quelquefois prodigue envers son élève Falconet. Il loue cependant plusieurs de ses bustes, mais ses grandes compositions ne trouvent pas grâce devant sa critique souvent trop partiale envers ses amis, et quelquefois très-acerbe pour les autres.

« Cet artiste fait bien le portrait, dit-il en parlant de Lemoyne; « c'est son seul mérite. Lorsqu'il tente une grande machine, on « sent que la tête n'y répond pas. Il a beau se frapper le front, il « n'y a personne; sa composition est sans grandeur, sans génie, « sans verve, sans effet; ses figures sont insipides, froides, lourdes « et maniérées; c'est comme son caractère, où il ne reste pas la « moindre trace de l'homme nature [3]. »

Poniatowski et de madame Geoffrin, 1764-1777, publiée par M. Ch. du Mouy, Paris, 1875, in-8°.)

[1] *Mémoires*, livre VI, p. 358. Verdière, 1818.

[2] Ce portrait a été donné au Musée de Saint-Quentin par le frère de La Tour. Perronneau a fait également un très-beau pastel de J. B. Lemoyne, qui se trouve actuellement dans la collection de M. Grout, à Paris.

[3] *Salons de Diderot*, t. Ier. Paris, 1876. Édition Assezat, année 1765.

On n'est pas plus sévère. Il est vrai que Diderot avait pris le soin de nous faire part avant de sa théorie :

« Si vous rencontrez un sculpteur poli, doux, maniéré, honnête, « dites qu'il est et restera médiocre. » « Aussi, ajoute-t-il, faites « des portraits, monsieur Lemoyne, mais laissez les monuments, « surtout les monuments funèbres. » Plus loin, le spirituel écrivain semble vouloir se radoucir un peu devant le portrait de la marquise de Gléon par Lemoyne. « La belle tête, mon ami, que celle de « madame la marquise de Gléon! Qu'elle est belle! elle vit; elle « intéresse, elle sourit mélancoliquement. On est tenté de s'arrêter « et de lui demander pour qui le bonheur est fait, puisqu'elle n'est « pas heureuse. Je ne la connais point, cette femme charmante; « je n'en ai jamais entendu parler, mais je gage qu'elle souffre. « C'est bien dommage. »

J'en finis avec Diderot, nous parlant du portrait de madame la comtesse de Brionne. « Eh bien! mon ami, que voulez-vous que « j'en dise? madame de Brionne n'est encore qu'une belle prépa- « ration. Les grâces et la vie vont éclore, mais elles n'y sont pas. « Elles attendent que l'ouvrage soit fini : et quand le sera-t-il? « Aux cheveux, le marbre n'est qu'égratigné. Lemoyne a cru que « du crayon noir pouvait suppléer au ciseau [1]. Va-t'en voir s'ils « viennent. Et puis cette poitrine! j'en ai vu de nouées, et comme « celle-là. Monsieur Lemoyne, monsieur Lemoyne, il faut savoir « travailler le marbre; et cette pierre réfractaire ne se laisse pas « pétrir par les premières mains venues, etc. [2]. »

Bachaumont juge l'artiste autrement. Dans les conseils qu'il donne au maréchal d'Issenghein pour la réparation de son château, il cite Lemoyne parmi les plus habiles sculpteurs pour les statues de marbre.

La Dixmerie nous dit en parlant de lui : « Lemoyne fait prendre au marbre, en quelque sorte, l'esprit et le caractère de nos grands

[1] « Le génie de Lemoyne était fécond, mais difficile à contenter. Il se trouva souvent trop resserré dans un bloc de marbre, et chercha à réchauffer une matière qui lui paraissait trop froide pour rendre la chaleur de ses idées. Dans cette vue, il a souvent eu recours à des artifices étrangers. Il mettait des noirs avec du charbon dans les endroits où l'outil n'avait pu fouiller assez profondément. » Dandré-Bardon, *Éloge de Lemoyne*.

[2] *Salons de Diderot*, t. Ier, p. 425, et t. II, année 1767, p. 348 et 349. Année 1771, p. 533, etc.

hommes dans tous les temps : c'est pour eux un second moyen d'arriver à l'immortalité [1]. »

Je termine par d'Argenville : « Son ciseau, nous dit-il en parlant « de Lemoyne, était celui des Grâces, faveur rare qui n'est accordée « ni aux désirs ni aux travaux lorsque l'artiste n'est pas né avec « elles [2]. »

Maintenant, s'il nous est permis de résumer en quelques mots notre opinion sur le sculpteur, nous dirons qu'il possédait une grande habileté d'exécution, secondée par une science du modelé indiscutable.

Malheureusement, ses sculptures ont parfois une tournure théâtrale, et manquent de cette simplicité qui constitue le grand art. Elles paraissent souvent tourmentées par les changements et les modifications apportés successivement dans leur exécution.

Cette opinion nous semble concorder du reste avec celle de Dandré-Bardon sur le sculpteur [3]. « Il ne voyait, dit-il, dans les caprices « de son génie que les moyens de faire mieux, sans considérer « qu'il ralentissait souvent la chaleur de ses idées par les variations « de ses procédés. »

La recherche dans l'art est certes une chose louable sans laquelle il n'existe pas de perfection possible, à la condition toutefois que le travail de l'artiste ne laissera pas deviner la fatigue, qui souvent est la conséquence de changements trop nombreux.

Lemoyne a fait des terres cuites charmantes et des bustes en marbre remarquables, mais les grandes statues manquent parfois de ce sentiment qui, disait son élève Falconet en parlant des sculpteurs, « doit être inséparable de toutes leurs productions; c'est « lui qui les vivifie; si les autres études en sont la base, le senti- « ment seul en est l'âme [4] ».

Gaston Le Breton,
Directeur du Musée céramique de Rouen,
correspondant du Comité.

[1] *Les deux âges du goût et du génie français*, Paris, 1769.
[2] *Vies des fameux sculpteurs.*
[3] *Éloge de J. B. Lemoyne.*
[4] *Réflexions sur la sculpture.*

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Ouvrages de sculpture de Jean-Baptiste Lemoyne *mentionnés par les écrivains du dix-huitième siècle, ou conservés dans les Musées et les collections particulières.*

1728. Groupe de Pyrrhus immolant la princesse Polyxène sur le tombeau d'Achille. (Grand prix de sculpture.)

Groupe du Baptême du Christ exécuté en marbre pour le maître-autel de l'église Saint-Jean en Grève (actuellement dans la chapelle des fonts baptismaux de l'église Saint-Roch à Paris).

Sculptures en marbre pour la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Sauveur à Paris [1].

1734. Deux bustes en marbre de Louis XV.

De 1735 à 1740. Pendentifs pour le salon du rez-de-chaussée de l'hôtel de Soubise (actuellement occupé par les Archives nationales) dans lesquels Lemoyne à symbolisé la Prudence, la Politique, la Géométrie, l'Astronomie, ainsi que le Poëme épique et dramatique.

1737. Un des chevaux en plomb pour le bassin d'Apollon à Versailles, et reparé le groupe en entier [2].

1737. Buste en marbre de la princesse de Rohan.

SALON DE 1737 [3].

Un modèle de terre cuite, représentant une Nymphe couchée.

Un autre modèle en terre cuite, représentant une tête de Vestale couronnée de fleurs, par M. Lemoyne le fils.

1738. Jeune Fille sortant du bain (statue en marbre), morceau de réception à l'Académie de Paris, 26 juillet 1738. La tête de la statue ayant été brisée en 1776, cette sculpture fut retirée de l'Académie à cette époque.

SALON DE 1738.

160. Une figure bronzée, représentant Hercule couché, tenant des pommes des Hespérides.

161. Une Tête de vieillard en terre cuite.

[1] Les peintures de cette chapelle étaient de Noël-Nicolas Coypel; Blondel était l'architecte du monument.

[2] Dandré-Bardon, *Éloge de Lemoyne*, p. 46, note 8.

[3] *Collection des livrets des Salons*, publiée par M. Jules Guiffrey, Paris, 1869.

162. Autre tête en terre cuite représentant le Portrait de madame la comtesse de Feuquières, fille de feu M. Mignard, premier peintre du Roy, par M. Lemoyne le fils, académicien.

1739. Buste en marbre du duc d'Orléans.

1740. Groupe représentant l'Océan (bassin de Neptune de Versailles). L'Océan est assis sur un monstre marin au milieu des roseaux et des poissons. Il porte cette inscription : Joan. Bap. Lemoyne *faciebat* 1740.

1741. Épitaphe du comte de Toulouse (pour la ville de Compiègne).

SALON DE 1742.

Par M. Lemoyne le fils, adjoint à professeur.

Trois Têtes de différens âges, en terre.

42. La plus âgée.

43. La moins.

44. La plus jeune.

44 *bis*. Un médaillon, représentant le Roy.

1743. Statue équestre de Louis XV (exécutée en bronze pour la ville de Bordeaux) [1]. M. Haillet de Couronne dans son éloge de Lemoyne nous dit que cet artiste avait eu Coustou comme concurrent pour l'érection de ce monument.

SALON DE 1743.

Par M. Lemoyne le fils, adjoint à professeur.

51. Sujet du tombeau qui doit être exécuté à la mémoire de S. Ém. Mgr le cardinal de Fleury.

Le temps qui a détruit Son Eminence, le fait revivre par les soins du Roy.

Le cardinal est représenté en prière. Le Temps lève le voile qui cachait l'inscription, et y montre les attentions de *Sa Majesté* pour ce ministre.

La Fidélité au Roy le pleure, et des Génies soutiennent ses armes.

Les figures sont de marbre blanc, excepté celle du Temps, dont la couleur du bronze représente la Vieillesse.

1744. Mausolée de Mignard placé autrefois dans l'église des Jacobins, rue Saint-Honoré, à Paris. (Ce qui reste de ce mausolée se trouve actuellement dans l'église de Saint-Roch, à Paris.)

1745. Buste en marbre de Louis XV offert au cardinal de Rohan pour la ville de Strasbourg.

[1] Les deux bas-reliefs en marbre qui décoraient le piédestal de la statue ne furent placés qu'en 1765, plus de vingt ans après l'inauguration du monument. Le duc de Richelieu était alors gouverneur de la province de Guyenne.

SALON DE 1745.

47. Un Buste par M. Lemoyne fils, professeur.

47 *bis*. Un buste en marbre blanc, représentant le Portrait du Roy. (Il serait possible que ce buste fût celui qui figure précédemment comme ayant été offert à la ville de Strasbourg.)

SALON DE 1746.

Par M. Lemoyne fils, professeur.

47. Un petit modèle de la Figure de saint Grégoire, qui doit s'exécuter en marbre, de 7 pieds 3 pouces de proportion; pour une des chapelles de l'hôtel royal des Invalides. Il est représenté tenant le livre d'Évangile et bénissant le peuple.

48. Un Portrait en terre cuite de M***.

49. Le Portrait d'une dame.

50. Celuy d'une jeune fille.

51. L'esquisse en terre d'un jeune chasseur qui représente Narcisse rencontrant de l'eau.

1747. Buste en bronze du prince Édouard (Charles-Édouard, dit le Prétendant).

SALON DE 1747.

Par M. Lemoyne fils, professeur.

52. Quelques têtes; sous le même numéro.

SALON DE 1748.

Par M. Lemoyne fils, professeur.

113. Mademoiselle de Bonnac.

114. M. de Fontenelle.

115. M. de Voltaire.

116. M. de La Tour.

SALON DE 1750.

Par M. Lemoyne fils, professeur.

52. Le Buste en terre cuite de M. le maréchal de Lowendal

53. Deux Études de tête, sous le même numéro.

1750. Buste de Louis XV.

(Bronze.) Haut. 0m,45.

Tête nue de face, cuirasse, écharpe, ordres de la Toison d'or et du Saint-Esprit.

Derrière le buste est gravé : *Lud. XV Rex,* et au-dessus de cette inscription : par Jean-Baptiste Lemoyne 1750 (à M. Leroux, à Paris)[1].

1751. Buste de René-Antoine Ferchault de Reaumur, physicien et naturaliste, par Jean-Baptiste Lemoyne. (Haut. du buste 0m,45.)

Ce buste original est au cabinet d'histoire naturelle à Paris.

1753. Buste de Louis XV, exécuté en marbre à Choisy-le-Roy.

SALON DE 1753.

Par M. Lemoyne fils, professeur.

41. Le Portrait de M. de la Valière le père, lieutenant général des armées du Roy.

42. Quelques Études sous le même numéro.

1754. Monument élevé à Rennes par les États de Bretagne au sujet de la convalescence du Roi.

La notice de l'Académie de Rouen sur Lemoyne mentionne une réduction en bronze de ce monument exécutée par J. C. Delarche, qui fut offerte à Louis XV.

1755. Petite statue en marbre portant la date de 1755. Elle représente une jeune fille marchant sur des fleurs et portant des roses dans sa robe. Cette statue nous semble pouvoir symboliser le Printemps. Elle figurait à l'exposition de l'Union Centrale de 1865. (Collection Richard Wallace, à Londres.)

1757. Buste de Louis XV, en marbre, exécuté à Choisy-le-Roy. (Offert à madame de Pompadour.)

SALON DE 1757.

Par M. Lemoyne fils, professeur.

127. Le Portrait du Roi : buste en marbre.

128. Plusieurs Têtes, sous le même numéro.

1759. Bas-relief de l'Annonciation pour la chapelle de Saint-Louis du Louvre.

1761. Statue en marbre de saint Grégoire pour la chapelle des Invalides. (Disparue pendant la Révolution.)

SALON DE 1761.

Par M. Lemoyne, adjoint à recteur.

112. Madame la marquise de Pompadeur : buste en marbre.

113. Le Portrait de M. Crébillon : buste en terre cuite.

[1] Ce buste figurait à l'exposition des Portraits nationaux en 1878. Voir le catalogue de M. Henry Jouin, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France, p. 71, n° 334.

115. Le Portrait d'une jeune fille.

116. Le Portrait de mademoiselle Clairon, sous l'idée de Melpomène invoquant Apollon : buste en marbre.

1761. Buste en marbre de Charles de Secondat, baron de la Brède et de Montesquieu (1689-1755, littérateur). Hauteur du buste : 0m,84. Tête nue, légèrement tournée vers l'épaule gauche; manteau drapé, laissant voir la chemise. Derrière le buste est gravé : par Jean-Baptiste Lemoyne 1761; sur la scotie du piédouche : *Baro. de Montesquieu Carol. de Secondat*. Ce buste appartient à la Bibliothèque de Bordeaux [1].

SALON DE 1763.

Par M. Lemoyne, adjoint à recteur.

161. Le Portrait du Roi : buste en marbre.

162. Le Portrait de madame la comtesse de Brionne : buste en terre cuite.

163. Le Portrait de M. de La Tour : buste en terre cuite.

1764. Statue en marbre de sainte Thérèse, pour la chapelle Sainte-Thérèse aux Invalides, ainsi qu'un des anges de plomb qui accompagnaient cette statue, disparue pendant la Révolution.

SALON DE 1765.

Par M. Lemoyne, adjoint à recteur.

187. Le Portrait de madame la comtesse de Brionne : buste en marbre.

188. Le Portrait de madame la marquise de Gléon.

189. Le Portrait de M. le comte de la Tour d'Auvergne.

190. Le Portrait de madame Baudouin, en médaillon.

191. Le Portrait de M. Robé.

192. Le Portrait de M. Garik.

193. Une Tête d'étude.

Tous ces bustes sont en terre cuite.

1766. Modèle en bronze de la statue de Louis XV, pour la ville de Rouen. Conservé dans la collection de S. M. la reine d'Angleterre à Windsor.

1767. Buste de madame Adélaïde, troisième fille de Louis XV (ordonné en 1767, estimé 3,300 livres) [2].

[1] D'après une note de M. Walet, conservateur du Musée de Bordeaux, ce buste aurait été commandé à l'artiste par le prince de Beauveau, gouverneur de la Guyenne, et payé 6,000 livres. Ceci nous paraît être confirmé par la note du livret du Salon de 1767, où le buste avait été exposé sous le numéro 185. Ce buste fut envoyé à l'exposition des portraits nationaux en 1878. (Voir le n° 545 du catalogue de M. Henry Jouin, p. 116 et 117, Paris, 1879.)

[2] *Nouvelles Archives de l'Art français*, p. 331, année 1872. Communiqué par M. Benjamin Fillon.

SALON DE 1767.

Par M. Lemoyne, adjoint à recteur.

184. Le Portrait de M. de Trudaine. Buste en marbre.

Monument de reconnaissance de la faculté de droit de Paris, qui doit être placé dans l'intérieur de ses nouvelles écoles.

185. Le portrait de M. de Montesquieu dont M. le prince de Beauveau fait présent à l'Académie de Bordeaux.

1768. Mausolée du cardinal de Fleury, autrefois à Saint-Louis du Louvre.

Réduction de la statue en bronze pour la ville de Bordeaux. Cette réduction en bronze se trouve actuellement au Musée des antiques de Bordeaux.

SALON DE 1769.

Par M. Lemoyne, directeur et recteur.

204. Le Portrait de M. le chancelier de Maupeou le père : buste en marbre.

205. Le Portrait de madame la comtesse d'Egmont : buste en marbre.

SALON DE 1771.

Par M. Lemoyne, ancien directeur et recteur.

228. Madame la comtesse d'Egmont : buste en marbre.

229. Une Jeune Fille représentant la Crainte : modèle en terre cuite.

230. Quelques Têtes sous le même numéro.

1772. Buste de madame la Dauphine (Marie-Antoinette). On trouve aux Archives nationales à propos de ce buste la mention suivante : 6 septembre 1774. La *Dauphine*. Buste marbre fait en 1772, destiné à l'Impératrice-Reine (Marie-Thérèse, reine de Hongrie et de Bohême). 3,000 livres[1].

Modèle en bronze de la statue de Louis XV qui devait être placée à Rouen sur la place Royale. Ce modèle est conservé actuellement au Louvre dans la galerie Sauvageot[2].

1773. Statue pédestre de Louis XV qui se trouvait autrefois à l'École militaire. « Le prince, nous dit d'Argenville, est entouré des attributs de la

[1] Archives nationales, carton O. 2275.

[2] Ce modèle doit être celui que l'on rencontre dans l'*Inventaire des bijoux de la couronne fait par ordre de l'Assemblée nationale en* 1791 (seconde partie, p. 222). Il se trouve du reste ainsi mentionné : « *Louis XV porté sur un pavois par quatre guerriers*, ouvrage de Lemoyne, haut de trois pieds, estimé 6,000 livres. »

guerre et paraît prêt à décerner aux élèves de l'école les récompenses que leur valeur doit un jour leur mériter [1]. »

1775. Buste en marbre de Mademoiselle de Lorraine.

1775. Buste en marbre de Madame Victoire de France, fille de Louis XV, qui fut offert à cette époque à la duchesse de Sivrac.

1778. Catalogue des morceaux de sculptures provenant de l'atelier de Jean-Baptiste Lemoyne dont la vente eut lieu à Paris, le 10 août 1778.

EXTRAIT DU CATALOGUE

BRONZE, PLOMB, MARBRE, TERRE CUITE, PLATRE, ETC.

MARBRE.

107. Le Buste de J. J. Rousseau exécuté avec chaleur et précision. Hauteur : 20 pouces, y compris le piédouche.

108. Le Buste de mademoiselle Clairon. Hauteur : 22 pouces, y compris le piédouche.

109. Le Buste de Fontenelle. Hauteur : 19 pouces, avec son piédouche. Ces trois morceaux sont aussi précieux par la ressemblance des personnages célèbres qu'ils représentent que par le mérite supérieur de feu M. Lemoyne.

BRONZE.

110. Le Médaillon du prétendant. Hauteur : 22 pouces; largeur : 15, pouces.

111. Un petit modèle de la Santé, figure placée dans le monument de Rennes exécuté par feu Lemoyne. Hauteur : 22 pouces.

PLOMB.

112. Une belle Figure terminée représentant l'*Étude* caractérisée par un eune homme tenant un livre. Hauteur : 30 pouces.

113. Plusieurs Bustes de marbre ébauchés.

114. Des matières comme marbre blanc veiné, marbre blanc statuaire, bronze de fonte, plomb, cire, fer, etc.

TERRE CUITE.

115. Beaucoup d'esquisses et projets de morceaux exécutés et non exécutés par cet artiste.

116. Différents Bustes de grands hommes tels que J. J. Rousseau,

Voyage pittoresque de Paris, MDCCLXXVIII, p. 409.

Louis XIV, le maréchal de Saxe et autres, montés sur leurs socles; ils seront détaillés [1].

Dandré-Bardon dans son Éloge de Lemoyne [2] désigne également les bustes des personnages dont les noms suivent : « Les Maurice, les Lowendal, Montesquieu, Fontenelle, etc. »

Il cite en plus les bustes de la Reine, des Dames de France, du prince Édouard, du chancelier de Maupeou, du duc de la Vrillière, du marquis de Marigny, de la marquise de Pompadour, de la Clairon, Parrocel, Restout, Gabriel Massé, La Tour etc., de Crébillon, Voltaire, J. J. Rousseau, Gerbier, Trudaine, etc. « La plupart de ces portraits, dit-il, sont à peine ébauchés; on va travailler à finir ceux qui sont destinés à l'être ».

Nous avons vu en parcourant les livrets des Salons qu'un certain nombre de ces bustes avait figuré dans les diverses expositions. Il ne peut donc être question ici pour ces bustes en marbre laissés à l'état d'ébauche, que de la reproduction des anciens, dont plusieurs étaient en terre cuite.

Dandré-Bardon signale également chez l'abbé Terray, contrôleur général des finances, deux petites figures d'*Apollon* et de *Minerve* du sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne.

Deux groupes représentant l'*Histoire* et le *Temps*, l'*Étude* et le *Génie*, enfin quatre têtes d'Homère, de Cicéron, de Tite-Live et de Sénèque, ainsi qu'un petit bas-relief en bois représentant un trophée de fruits et de fleurs (traité d'un fini admirable, que l'abbé Terray conservait précieusement) [3].

Le nécrologe des hommes célèbres de France (par une société de gens de lettres) nous fournit le renseignement suivant : « Lemoyne ne s'est pas moins fait d'honneur par un groupe de *Vertumne et Pomone* qui existe dans une maison particulière de la capitale [4]. »

EXPOSITION DU SALON DE LA CORRESPONDANCE EN 1779.

Un Buste d'Augustin Pajou, sculpteur, par Jean-Baptiste Lemoyne, figurait à cette exposition.

D'Argenville signale à l'Académie de Paris deux bustes en terre cuite de *Parrocel* et de *Massé* [5].

[1] Catalogue de la vente J. B. Lemoyne, dressé par J. B. Lebrun, peintre et marchand de tableaux, rue de Cléry, hôtel Libert, Paris, 1778, in-8, p. 27.

[2] P. 47, note 21.

[3] Même notice, p. 24, et p. 46, note 19.

[4] Tome XIV, p. 140 et 141, Paris, 1779.

[5] *Vie des sculpteurs*, p. 367.

Le premier de ces bustes, nous dit Dandré-Bardon, était d'un mérite rare.

D'Argenville cite également à Paris les Bustes en marbre de la *Peyronie* et de M. de la *Martinière,* sculptés par Lemoyne, qui décoraient les écoles de chirurgie (quartier Saint-André-des-Arts). Puis à l'Académie des sciences de Paris, un Buste de *Fontenelle* [1].

Nous voyons dans la notice sur Lemoyne par Haillet de Couronne que Lemoyne offrit à l'Académie de Rouen en 1759 le buste de *Fontenelle* et celui de *Louis XV.* Il avait en outre promis le buste de Jouvenet. Pendant son séjour à Rouen, Lemoyne avait fait le Portrait du chirurgien Le Cat et celui de madame Mazeline (rue de la Vicomté, en face de la maison de M. Jore, avocat).

ALEXANDRE LENOIR.

Musée des monuments français (à partir de 1810). Par Jean-Baptiste Lemoyne : Buste de Jacques-Bénigne Wincelow, donné par la famille.

JOURNAL DE LENOIR.

Par Jean-Baptiste Lemoyne : Buste en terre cuite du baron d'Orcéan Jean-François de Fontette, n° 189 du catalogue (rendu à la famille).

Par Jean-Baptiste Lemoyne : Buste de Julien Leroy [2] modelé en plâtre. (Manuscrit de Lenoir.)

GALERIE DE PEINTURE DE BERLIN.

Apollon, statue en marbre, grandeur nature, par Jean-Baptiste Lemoyne. (Citée par Dandré-Bardon, Dargenville, Haillet de Couronne, etc., et par L. Dustieux, *les Artistes français à l'étranger*. Paris, 1876.)

USÉES ET COLLECTIONS PARTICULIÈRES.

Musée de Dijon, Mausolée de Crébillon, Groupe en marbre (Melpomène déplorant la mort du poëte), figure debout. (Mausolée terminé par Dhuez.) Buste original de Crébillon en marbre. Comédie française (Paris). Il a été gravé par de Saint-Aubin; la gravure fut exposée au Salon de 1771, sous le n° 318.

Un plâtre de ce buste de Crébillon existe au Musée de Versailles. N° 803.

[1] *Voyage pittoresque de Paris,* MDCCLXXVIII, p. 308, ouvrage de d'Argenville, publié par son fils.

[2] Julien Le Roy était un mécanicien célèbre. Il naquit à Tours en 1686, et mourut à Paris en 1759. Horloger de Louis XV, il avait son logement au Louvre.

MUSÉE HISTORIQUE DE VERSAILLES.

N° 1908. La Vrillière (Louis Phelipeaux, duc de), ministre secrétaire d'État. Buste en marbre par Jean-Baptiste LEMOYNE. Hauteur du buste : 0m,65 [1].

N° 1835. Plâtre du buste de Réaumur appartenant au cabinet d'histoire naturelle de Paris [2].

Hôtel de ville de Rouen, statue pédestre de Louis XV en marbre par Jean-Baptiste LEMOYNE.

MUSÉE DE TOULOUSE.

Buste en terre cuite de madame de la Popelinière par Jean-Baptiste LEMOYNE (œuvre d'une finesse remarquable, figura à l'exposition de l'Union centrale de 1865) [3]. A la même exposition on voyait également de Jean-Baptiste LEMOYNE un buste de femme en terre cuite que le catalogue désignait comme étant celui de Marie-Josèphe de Saxe, mère de Louis XVI. (La physionomie fine et coquette de ce buste annonçait plutôt le portrait d'une comédienne.)

DOCUMENTS DIVERS.

Nouvelles Archives de l'Art français [4]. Une Statue du Roy en pied ordonnée en 1737, estimée 10,000 livres (note communiquée par M. Benjamin Fillon).

ARCHIVES NATIONALES [5].

Divers comptes indiquant des commandes de bustes et statues de Louis XV, faites à Jean-Baptiste Lemoyne.

30 juin 1737, à-compte d'une figure en pied représentant le Roi, marbre. . . . . 800 livres.

18 décembre, etc., etc. . . . . 1,200 —

4 mars 1744, à-compte d'une statue de marbre représentant le Roi. . . . . 2,000 —

[1] *Notice du Musée historique de Versailles*, par Eud. SOULIÉ, Paris, 1860, p. 70.

[2] *Ibid.*, p. 54.

[3] Voir le compte rendu de cette exposition par M. Paul MANTZ (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, p. 461 et 462).

[4] Année 1872, p. 331.

[5] Comptes des Bâtiments de l'État, cartons, O. 2237, O. 2243, O. 2244, O. 2245, O. 2246, O. 2247, O. 2250, O. 2251, O. 2256, O. 2262, O. 2263, O, 2265, O. 2275.

3 juin 1744, à-compte d'une statue portrait et d'un buste marbre pour service du Roi.	500 livres.
30 septembre.	500 —
9 décembre.	500 —
15 septembre 1745, à-compte d'une statue marbre portrait du Roi et d'un buste.	500 —
5 janvier 1746.	500 —
26 mars 1747, pour un buste portrait du Roi, marbre; service du Roi en 1745.	800 —
17 juillet, 1748, à-compte de la statue en pied et du buste du Roi, pour service du Roi.	1,000 —
15 mars 1752, à-compte de.	2,800 —
Pour buste marbre représentant le Roi qu'il a fait pour le service de Sa Majesté en 1750.	1,800 —
20 juin 1752, médaillon en marbre représentant le Roi, service de Sa Majesté en 1751.	600 —
10 décembre 1760, compte de.	5,600 —
Pour deux bustes marbre représentant le Roi, service de Sa Majesté en 1747.	600 —
20 février 1763, à-compte d'un buste marbre représentant le Roi, que Sa Majesté a accordé à la Faculté de médecine de Montpellier.	1,000 —
6 novembre 1764, complément de.	2,800 —
Pour buste marbre représentant le Roi, pour Faculté de médecine de Montpellier en 1763.	300 —

X

CORRESPONDANCE

DE JEAN-BAPTISTE LEMOYNE ET DE L'INTENDANT DE TOURNY.

Au sujet de la gravure de la statue équestre de Louis XV, érigée en 1743, sur la place Royale de Bordeaux.

Les lettres et documents qui forment l'ensemble de cette communication proviennent pour la plupart des Archives départementales de la Gironde; ils feront partie d'un travail, en prépara-

tion, sur *les Beaux-Arts à Bordeaux, au dix-huitième siècle.*

Voilà plus de quinze cents ans que des monuments importants se sont élevés sur le sol bordelais, depuis les Arènes dites de Gallien jusqu'aux édifices civils, militaires et religieux du onzième au dix-septième siècle. Mais, à l'exception du vieux clocher Saint-Michel, pour lequel nous avons encore le *Livre des dépenses* faites par la fabrique de cette paroisse de 1486 à 1497, nous ne possédons que de vagues renseignements sur les faits et les incidents qui se rattachent à toutes ces constructions et sur les artistes à qui elles sont dues.

Ce n'est qu'à partir du commencement du dix-huitième siècle que les documents abondent et qu'il est possible de retracer avec fidélité la marche des travaux importants conduits par des architectes français qu'il suffit de nommer pour les qualifier : les Gabriel, Victor Louis.

De 1730 à 1780, la ville du Bordeaux Moyen Age disparut en grande partie; elle fit peau neuve. Dès lors, s'élevèrent tous ces beaux hôtels publics ou privés, ces places, ces cours, ces boulevards qui donnent au Bordeaux de nos jours l'aspect grandiose et monumental que personne ne lui conteste.

Mais, par une insouciance qu'on a peine à s'expliquer, l'admiration des étrangers et la reconnaissance des Bordelais se sont contentées jusqu'ici de retenir quelques noms, quelques dates approximatives, et l'*histoire exacte et détaillée* de la « *résurrection monumentale de Bordeaux* » [1] est encore enfouie dans de nombreux cartons et portefeuilles du fonds de l'Intendance de Guyenne. C'est là seulement qu'on peut lire l'histoire vraie, dans cette volumineuse correspondance d'affaires signée des architectes Gabriel père et fils, Soufflot et Louis; des sculpteurs Lemoyne, Francin, Verberckt, Berruer; des peintres et des graveurs Robin, Lattré, Le Mire, Dupuis et Duvivier.

Pour aujourd'hui, voici simplement quelques lettres qui dévoileront la part importante, et je crois ignorée, que prit à la gravure de la statue équestre de Louis XV le célèbre Charles-Nicolas Cochin [2], qui fut non-seulement un habile graveur, mais qui remplit aussi

[1] Cuvillier-Fleury, lettre au directeur du *Journal des Débats*, septembre 1837.

[2] Né à Paris le 22 février 1715, mort dans la même ville le 29 avril 1790.

les fonctions de garde des dessins du Roi, en 1752, à la place de Coypel, et secrétaire historiographe de l'Académie royale de peinture et de sculpture, le 25 janvier 1755, en remplacement de Lépicié.

Dans la correspondance du sculpteur Lemoyne avec l'intendant de ourny, il est question, à la date du 4 janvier 1756, du projet de faire reproduire par la gravure la statue équestre de Louis XV, érigée sur la place Royale de Bordeaux le 19 août 1743 [1]. Cette lettre permet de constater une fois de plus l'initiative que prenaient les intendants dans toutes les questions d'art qui se traitaient alors. La lettre du 4 janvier parle d'un *dessin déjà très-avancé* et des arrangements à terminer avec le graveur. Et cependant la délibération municipale qui décida l'exécution de la *gravure de l'équestre* ne fut prise que le 10 *février* 1756, plus d'un mois après la lettre précédente; le procès-verbal de la réunion de la jurade se termine ainsi : « M. de Tourny sera prié de vouloir bien autoriser la présente délibération. » Il est probable que les jurats ignoraient l'avance qu'avait prise M. de Tourny, car lui demander d'autoriser l'exécution d'une chose à moitié faite, et par son ordre, eût été commettre un acte d'inconvenance. A moins que l'on ne considère la délibération des officiers municipaux comme étant inspirée par l'intendant, afin de régulariser le motif des dépenses de la ville. Pour l'honneur des jurats, mieux vaut croire à la première supposition.

Ces observations préalables nous ont paru nécessaires pour aider à comprendre l'intérêt des documents qui vont suivre.

Lettre de Lemoyne à M. de Tourny.

« MONSIEUR,

« Je croirois manquer a mon devoir et au sentimens sy au comancemen de cette anée je ne saisysois locasion de vous renouveler mon profond respect, vous priens de me continuer les marques de bonté dont vous mavé

[1] La pose de la statue eut lieu sous l'administration de François Boucher, intendant de la province de Guyenne, de 1720 à 1743; car ce fut douze jours après la cérémonie de l'inauguration du *Monument d'amour, Monumentum amoris*, que M. de Tourny arrivait à Bordeaux pour succéder à Boucher. Ces faits rendent encore assez étranges les termes de la délibération des jurats, où il est dit : « C'est à M. de Tourny que la ville est redevable de sa principale décoration. »

honoré, vos connoisances sur les arts et vostre estime pour les artistes, les remplise de vénérations et se trouveres heureux de céxércer sous les ordre dun tel gide. M. Cochin, Monsieur, engagé par la politesse que vous luy avé faitte de lalé voir pandans le séjour que vous avé fait a Paris, a fort avancé le desseins de léquestre de Bordeaux ; il sera très-beau ; joré l'honneur de vous avertir lorsqu'il sera achevé, afin que vous vouliez bien terminer vos arangemens avec le graveur, jay l'honneur destre avec un profond respect,

« Monsieur,

« Votre tres-humble et tres-obéisant serviteur

« LEMOYNE.

« A Paris ce 4 janvier 1756. »

Voici maintenant la délibération du corps de ville, qui, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, est postérieure aux pourparlers de M. de Tourny avec le graveur Cochin.

Extrait des registres de la Jurade (Archives municipales).

« Du mardy 10 février 1756.

« Sont entrés dans la chambre du conseil de l'hôtel de ville, Messieurs De Galatheau, Viremondey, Ollé, Dussault, de Saint-Laurent, Richet et Decamps, jurats ; Thibaut, procureur-syndic, et Chavaille, clerc, secrétaire-greffier de l'hôtel de ville.

« Sur ce qui a été représenté que l'accueil que le public a fait aux différens monumens de l'amour et du zèle des habitans de Bordeaux, pour la personne sacrée de Sa Majesté et de son auguste famille, qui ont été gravés depuis peu, semblent exiger que la place Royale et la statue équestre de Sa Majesté, soient incessamment gravées.

« Il a été délibéré que la place Royale et la statue équestre de Sa Majesté seront incessamment gravées, et que M. de Tourny, à qui la ville est redevable de sa principale décoration [1], sera prié de vouloir bien autoriser la présente délibération, et donner les ordres nécessaires pour l'exécution de cet ouvrage.

« Vu : Aubert DE TOURNY ; VIREMONDEY (Jurat) ;
DUSSAULT ; DE SAINT-LAURENT (Jurat) ;
DECHAMPS, (Jurat) ; OLLÉ, (Jurat) ;
THIBAUT, procureur-syndic de la ville. »

[1] Les jurats de Bordeaux n'ignoraient certainement pas que la ville n'était point redevable à M. de Tourny de la construction de la place Royale et de l'exécution de la statue.

Les documents ci-dessus pourraient à la rigueur faire supposer que l'intendant de Tourny avait seulement pris l'initiative de faire exécuter le dessin de la statue de Lemoyne, mais qu'avant d'entreprendre la gravure, il désirait que ce travail définitif eût l'assentiment des jurats. La lettre suivante va nous dissuader de cette condescendance de l'intendant, et nous prouver que tout avait été combiné d'avance entre M. de Tourny, le statuaire Lemoyne, le dessinateur Cochin et le graveur Dupuis.

Lettre de Lemoyne à M. de Tourny.

« MONSIEUR,

« Jay lhonneur de vous avertir que M. Cochin vien dachever le desseins de lEquestre du Roy que vous ave désiré; jattendré vos ordres pour le remettre à M. Dupuis graveur, aquy je lavois proposé de vostre part dans le temps que vous mavé chargé de faire tout ce quil conviendroit pour parvenir à fair faire cette planche. M. Cochin se prétera à graver la teste du Roy si cest M. Dupuis qui grave la planche, joze vous assurer de sa parfaittes exécutions par lacore avec lequel elle sera faitte. Jay lhonneur destre avec un profond respect,

« Monsieur,

« Vostre tres-humble et tres-obéisans serviteur,

« LEMOYNE.

« A Paris, ce 2 novembre 1756. »

En présence de l'accord si parfait que promettait Lemoyne, il devient évident qu'il n'y avait pas lieu de se préoccuper de l'opinion des jurats, si ce n'est pour payer les frais de l'entreprise. Or, le crédit ayant été voté, M. de Tourny s'empressa de prier le sculpteur d'accélérer le travail, comme étant le plus intéressé à ce que le mérite de son œuvre se répandît au loin.

« *M. Lemoyne, célèbre sculpteur, au Louvre.*

« A Bordeaux, ce 23 novembre 1756.

« Je vous suis obligé M. de la peine que vous avez prise de m'avertir que M. Cochin venoit d'achever le dessein de l'Equestre du Roy, et que vous attendiez de mes nouvelles pour le remettre à M. Dupuy, graveur, à qui vous l'avez dans le tems proposé de ma part; vous me ferez grand plaisir de luy remettre, et d'engager M. Cochin a graver la tete du Roy;

c'est ainsi que vous et moy en somme convenus, lorsque vous avez bien voulu vous charger d'avoir soin de tout ce qu'il conviendroit faire pour procurer la plus belle exécution à lestample de la plus parfaite statue équestre que je connoisse; personne n'y est plus intéressé que vous, pour que le mérite de votre ouvrage se multiplie sous les yeux d'une infinité de personnes.

« Je compte me rendre à Paris dans le cours du mois d'avril prochain; je voudrois bien qu'alors la planche fût entièrement achevée pour en tirer les estamples.

« Je suis, etc. »

(Minute de la réponse de M. de Tourny, mais non de sa main.)

A la réception de la lettre de l'intendant, Lemoyne s'empressa de répondre qu'il allait activer l'exécution de la gravure de sa statue. Cette réponse donne des explications détaillées et curieuses.

« *Lemoyne à M. de Tourny.*

« MONSIEUR,

« Jay reçue vostre obligente lettre en datte du 23 novembre en conséquence, jay remis le dessein a M. Dupuis pour le graver, M. Cochin gravera la teste du Roy. Une planche de cette conséquence et que lon ne peut trop bien faire est plus longue que vous ne lavez pensez, car il est impossible a moins de dix huit mois de temps de lexécuter. Jeu l'honneur, Monsieur, de vous dire que cette planche couteroit cep mil livre compris les frais du desseins et étude néssessaire a la parfaitte execution de louvrage.

« La planche de Bretagne a couté cep mil cinq cent livre. Voici la copie des conventions que les États de Bretagne avoit fait avec M. Dupuis. La somme cest partagée en quatre payemens egaux, le premier en comensant la planche, le second leau forte en estant faitte, le troisième pendant lespasse quelle se forme au burin, et le quatrième en ayant veu une epreuve de louvrage parfaittement achevé. Lorsque lon tire les epreuve il en revien en présent deux douzeine au graveur et autant au sculpteur. Voicy, monsieur, lexposé vray de tout. Jay lhonneur destre avec reconnoisance et respect,

« Monsieur,

« Vostre tres-humble et tres-obéisans serviteur,

« LEMOYNE.

« A Paris, ce 29 novembre 1756. »

Le 8 mars 1757, M. de Tourny répondit qu'il acceptait toutes les conditions énoncées par Lemoyne, et terminait ainsi :

« ...Si vous voulés bien vous donner le soin de ce qui regarde l'exécution de l'ouvrage, je me donneray celuy de l'exécution des paiemens, et d'après votre réponse je ne tarderay pas à faire faire le premier à la personne que vous me marquerés qui doit le recevoir. Jécriray aussi, en même tems, à M. Cochin et à M. Dupuy, relativement à ce que dessus, pour les prier de faire, à eux deux, sur votre modèle, une aussy belle estample que la réputation de tous trois donne lieu de l'attendre dans une occasion aussy précieuse. »

Le 26 du même mois, Lemoyne répondait à M. de Tourny au sujet de deux groupes en bronze, qui devaient terminer l'ornementation de la place Royale, mais qui ne furent jamais exécutés, et le statuaire ajoutait :

« ...Quand à la lestre que vous mavés fait lhonneur de mecrire, relativement à la gravure de lÉquestre du Roy, il n'y a rien à répliquer; tout y est bon et obligen. Je lé montré à Mrs Dupuis et Cochin, quy vous asure de tout leur zelle et leur profond respects. Cest avec M. Dupuis que vous voudré bien terminer la convention par écrit tel que vostre lettre l'indique, et le premier accompte quand il vous plaira. Il se prépare pour profiter du beau renouvellement de saison pour y travailler sérieusement; ces le seul temps détudier les ouvrages considérables. »

Enfin le marché reçut un commencement d'exécution, puisque le 24 décembre 1757, les jurats écrivaient à M. de Tourny, alors à Paris [1], qu'ils venaient d'expédier un mandement de 3,300 livres pour les gravures de la statue équestre du Roi et des frontons de la place Royale [2]. Ils ajoutaient : « Nous vous prions, Monsieur, de vouloir bien nous continuer vos bontés et de vous intéresser

Tourny (Claude-Louis-Aubert, marquis de), né aux Andelys (Eure), vers 1690, avait été nommé intendant de justice, police et finances en la généralité de Bordeaux, où il arriva le 31 août 1743, et qu'il administra jusqu'au mois de juin 1757. Il y avait donc six mois que cet intendant n'était plus en la province de Guyenne, lorsqu'il reçut la lettre des jurats, qui, dès ce moment, prévoyaient que le souvenir de M. de Tourny serait impérissable à Bordeaux.

[2] Il s'agit ici des bas-reliefs sculptés par Vanderwort et Francin, qui décorent les frontons des hôtels de la Douane, de la Bourse et du Pavillon central de la place Royale, et qui furent gravés par Pierre-Philippe Choffard, né à Paris en 1730, mort dans la même ville le 7 mars 1809.

pour une ville qui se ressouviendra toujours de votre administration. »

On a vu par les conditions de payement énoncées dans la lettre de M. de Tourny, du 8 mars 1757, que c'était en quatre sommes égales, de 1,750 livres chacune, que le solde des travaux de l'estampe devait être réglé; le chiffre de 3,300 livres, dont il est parlé dans la dernière missive, comprenait en sus de l'acquittement d'un des quartiers, les honoraires du graveur Choffard pour les gravures des frontons des hôtels de la Douane et de la Bourse.

Ici s'arrêtent les documents que nous avons découverts, concernant les gravures des monuments de sculpture de la place Royale de Bordeaux. Nous ignorons l'époque où les épreuves de l'estampe de Dupuis furent livrées aux jurats, et quand eut lieu la remise de la planche de cuivre qui se voit aujourd'hui dans le cabinet de M. l'Archiviste de la ville. Mais si nous avons pu fournir quelques renseignements inédits, nous serions heureux, en retour, de connaître le possesseur actuel du *dessin original de la place de Bordeaux,* exécuté par Cochin; « dessin aux deux crayons, noir et blanc, sur papier bleu, vingt-sept pouces sur vingt », et qui faisait partie, en 1778, de la vente du cabinet de Jean-Baptiste Lemoyne [1].

Charles MARIONNEAU,
Correspondant du Comité.

XI

DE LA DÉCORATION CÉRAMIQUE PAR IMPRESSIONS.

PERFECTIONNEMENTS DONT ELLE EST SUSCEPTIBLE.

Lors de la session d'avril 1879 du congrès des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à la Sorbonne, nous avons eu l'honneur de présenter une note relative aux *Arts industriels de reproduction.*

[1] Charles BLANC, *Trésor de la Curiosité,* 1857, t. Ier, p. 436.

Nous signalions, dans ce court exposé, la tentative d'enseignement des procédés de reproductions industrielles qui avait été faite à l'*École nationale des Arts décoratifs*, et nous exprimions le vœu qu'un enseignement de cette sorte pût être étendu partout où il paraîtrait de nature à rendre quelques services.

Depuis cette époque nous n'avons cessé de nous occuper de cette même question, et notre conviction n'a fait que s'accroître dans le sens des conclusions de notre lecture de 1879.

Un voyage que nous avons fait à Limoges, en décembre 1881, nous a donné l'occasion d'étudier, dans un grand centre d'industrie d'art, l'utilité d'un enseignement spécial ayant pour objet son application immédiate à la décoration céramique.

Limoges est, on le sait, le siége d'une fabrication considérable d'objets en porcelaine blanche ou décorée.

La décoration s'y pratique de deux façons distinctes : par la peinture à la main et par *impressions*.

De la décoration exécutée par des artistes à l'aide du pinceau, nous n'avons rien à dire ici, c'est là de l'art pur. Nous n'avons à nous occuper que de la décoration par voie d'impressions.

Ce procédé n'exclut pas l'art, comme point de départ ; mais un sujet plus ou moins artistique une fois choisi, on en use d'une façon tout industrielle pour en décorer la porcelaine.

Il importe de savoir si cette application à la décoration céramique, de dessins reproduits par des moyens mécaniques d'impression, n'est pas susceptible de quelques perfectionnements, et d'étudier ensuite, si l'on admet la nécessité de ces perfectionnements, quelle voie pratique l'on devra suivre pour les réaliser.

Tel est, en deux mots, l'objet de cette note que nous soumettons à l'appréciation si bienveillante et si éclairée de nos honorables collègues du congrès.

Les procédés d'impression actuellement employés à Limoges pour décorer la porcelaine sont de deux sortes. On y use tour à tour de la *gravure à l'eau-forte* et de la *chromolithographie*.

La gravure à l'eau-forte sert à imprimer, sur du papier mince, des dessins au trait que l'on transporte sur les objets à décorer ; ces dessins sont ainsi mis en place fort rapidement, et l'on n'a plus qu'à disposer au pinceau, à l'intérieur des lignes imprimées, une coloration conforme, à peu près, à un modèle donné.

En ce cas, le travail de la décoration est donc mixte, puisque le dessin seul est le résultat d'une impression mécanique, tandis que le coloriage s'effectue à l'aide de couleurs posées au pinceau.

Quant à la chromolithographie, elle est employée de façon à réaliser l'œuvre complète de la décoration : couleurs et dessins étant d'un seul coup transportés sur la porcelaine.

La plupart des impressions chromolithographiques servant à la décoration céramique sont exécutées à Paris, et à très-peu d'exception près, les sujets ou dessins originaux ainsi reproduits et multipliés à l'infini, brillent par une absence de goût regrettable et par de nombreuses incorrections quant à leur valeur artistique.

Ce sont bien souvent, qu'on nous pardonne cette comparaison peu flatteuse, de véritables images d'Épinal transportées sur les objets à décorer.

Il est certainement des industriels intelligents, en tête desquels nous citerons M. Aviland, qui ne négligent rien pour élever le niveau artistique de leur production et pour réagir contre le mauvais goût d'une certaine imagerie céramique.

Mais le plus grand nombre est obligé de compter avec les producteurs d'impressions en leur achetant ce qu'ils impriment, quelle qu'en soit l'infériorité artistique.

Il nous a semblé, après avoir pris de sérieuses informations auprès des directeurs des maisons de décoration de Limoges, qu'il y aurait mieux à faire, au double profit de l'art, davantage respecté, et de l'industrie amenée à un degré d'élévation qui la mettrait à l'abri de toute concurrence étrangère, si l'on parvenait à utiliser quelques-uns des moyens de reproduction si perfectionnés que l'on doit aux récentes découvertes de la science.

Si, soit à Limoges, soit ailleurs, ces procédés ne sont pas encore pratiqués, la raison en est bien simple : c'est qu'on ne les connaît pas et c'est surtout parce que, saurait-on qu'ils existent, on manque de praticiens suffisamment exercés pour en tenter l'application industrielle.

De l'une ou de l'autre de ces deux causes ou de *toutes deux ensemble,* il résulte que l'industrie de la décoration céramique en est aujourd'hui au même point qu'il y a vingt ans; elle ne peut progresser, et l'on est condamné à voir se répandre partout et pendant longtemps encore des assiettes recouvertes d'images gros-

sières, alors qu'il serait si facile, pour un coût industriel qui ne dépasserait pas celui de ces produits si imparfaits, de vulgariser, grâce à l'énorme extansion de ces objets usuels, des œuvres frappées au coin d'une valeur artistique suffisante, sinon indiscutable, et offrant, au moins, le mérite d'une plus grande correction de lignes.

Pour procéder méthodiquement, disons un mot de la gravure à l'eau-forte employée pour créer les impressions de dessins au trait, et nous indiquerons aussitôt un moyen d'arriver au même résultat d'une façon préférable.

Les dessins, ou mieux les gravures à l'eau-forte, sont pratiquées à Limoges suivant le procédé normal à cette sorte de gravure.

C'est dire que l'artiste graveur agit directement sur la planche de cuivre recouverte d'un corps gras. Partout où sa pointe découvre le métal, l'eau acidulée l'attaque, tandis qu'elle respecte les parties du métal protégées par une réserve. C'est le procédé de gravure que tout le monde connaît.

Nous aimerions mieux un autre mode d'opérer : le dessin, aussi soigné que possible, fini dans ses moindres détails, pourrait être exécuté sur du papier mince avec une matière colorante d'une opacité convenable. Puis, ce dessin, une fois accepté par le producteur ou par l'industriel, serait gravé autant de fois qu'on pourrait le désirer, sur une lame de cuivre ou de zinc, grâce à un procédé bien simple qui permet de faire agir la lumière à travers le papier portant le dessin, pour insolubiliser à la surface du métal une partie de l'enduit sensible qui le recouvre.

Les parties protégées contre les rayons lumineux par l'opacité des lignes du dessin demeurent solubles dans de l'eau, par exemple, et l'on obtient de la sorte le même effet que celui produit sur la cire par la pointe du graveur. On fait mordre ensuite comme d'habitude, et tandis que l'on a, après la morsure, une planche toute gravée, on n'en a pas moins conservé le dessin original prêt à servir un nombre de fois illimité, suivant les besoins, pour aider à produire d'autres planches gravées identiques avec la première.

Par ce moyen d'une application des plus faciles, tout dessinateur devient aussi graveur, et il est fort évident qu'il pourra consacrer à l'exécution de ses dessins originaux bien plus de temps, puisque,

au cas d'un accident matériel lors de la morsure de sa planche, il ne sera plus exposé à voir s'anéantir le fruit d'un long labeur.

Quand à Limoges nous avons indiqué cette idée si simple et qui n'est, en définitive, qu'un perfectionnement de détail, nous l'avons vue accepter avec un très-grand empressement.

C'était une preuve que cette idée était juste et bonne.

Non-seulement le principe a été reconnu bon, mais plusieurs des décorateurs se sont mis aussitôt à l'œuvre pour l'appliquer.

Ces détails paraissent de prime abord n'offrir aucun rapport avec le but que nous nous proposons d'atteindre. On verra dans quelques instants que cet exemple était à citer pour prouver l'utilité d'un enseignement spécial des procédés d'impression applicables à la décoration céramique.

Occupons-nous maintenant de la deuxième branche des impressions décoratives de la chromolithographie.

Chacun sait encore comment on applique ce procédé d'impression.

Tout d'abord les sujets ou images polychromes sont imprimés à la presse lithographique sur un papier recouvert d'un enduit gommeux, et les matières colorantes sont choisies parmi les composés métalliques, susceptibles, à la fois, de résister au feu de four à moufle, et de donner, après la cuisson, le coloris voulu.

Les chromolithographes qui s'occupent de cette spécialité tirent un nombre plus ou moins considérable de ces polychromies céramiques dont la valeur artistique est généralement très-contestable.

On procède à la décoration des pièces en porcelaine en détaillant, aux ciseaux, les divers sujets imprimés que porte une même feuille et en les faisant adhérer avec du vernis copal à la surface à décorer; on immerge ensuite dans de l'eau la pièce revêtue de cette décalcomanie. L'enduit gommeux s'y dissout, et le papier se sépare de l'image en couleur, qui demeure adhérente à l'émail. Il n'y a plus qu'à faire cuire, et l'œuvre de la décoration est terminée.

Dans cette voie encore nous avons cru voir bien des moyens de perfectionnement dont aucun n'est employé.

Ce que l'on fait sur des pierres lithographiques, à l'aide de la plume et du crayon, peut aussi être exécuté avec l'aide de la

lumière, d'après des originaux pris sur nature ou d'après des dessins d'une sérieuse valeur artistique.

Les opérations diverses qui conduiront à l'obtention du résultat définitif seront à peu près les mêmes que celles qui viennent d'être sommairement indiquées ; mais, et c'est en cela que l'on gagnera, on arrivera de la sorte à des impressions plus parfaites à tous les points de vue, sans que leur prix de revient soit plus élevé.

Le décorateur pourra choisir ses sujets parmi les œuvres des grands maîtres et les vulgariser sans avoir à compter avec la personnalité d'interprètes d'un talent souvent douteux ; il pourra, dans la nature, chercher directement des fleurs, des sites remarquables, des portraits de personnages célèbres, sans recourir, ainsi que cela a lieu malheureusement chaque jour, à des enluminures plus ou moins burlesques qui ne peuvent que dépraver le goût.

Ces moyens de copie, les décorateurs de porcelaine ne demanderaient pas mieux que de les connaître d'abord, pour les introduire ensuite dans leur industrie.

Ils sont bien loin de se faire illusion sur leurs résultats actuels, qu'ils sont les premiers à reconnaître inférieurs. Mais ce qui leur manque, c'est la connaissance pratique des procédés à l'aide desquels ils pourraient élever le niveau artistique de leur fabrication ; ce qui leur fait défaut, ce sont surtout des spécialistes aptes à la mise en œuvre de ces moyens scientifiques de reproduction.

Dans une série de conférences fort suivies par tous les principaux chefs de l'industrie limogienne, nous avons pu développer ces idées et arriver à acquérir cette ferme conviction qu'il ne suffit pas de donner des idées, si bien soient-elles accueillies.

Nous avons compris, d'accord en cela avec nos intelligents auditeurs, qu'il serait vraiment utile à l'industrie limogienne de créer dans ce centre spécial un enseignement relatif aux procédés de reproductions applicables à la porcelaine.

Alors, seulement, les directeurs de ces importants établissements pourront recruter un personnel propre à la mise en pratique des procédés perfectionnés auxquels nous faisons allusion.

Ce personnel n'existe pas actuellement, et si, à l'occasion, on peut rencontrer un opérateur capable d'aider à l'accomplissement de vues de cette sorte, il constitue une exception sur laquelle un industriel ne peut établir une base d'opération sérieuse.

Si cette base vient à disparaître, en effet, tout est compromis d'un seul coup.

Avant tout, il y a lieu de songer à la formation d'une pépinière d'artistes ou d'opérateurs, le mot importe peu, au sein de laquelle le recrutement soit assuré.

C'est, à notre avis, le seul moyen d'amener à tirer parti des progrès incessants de la science, des industries d'art vouées sans cela à l'immobilité.

Malheureusement, en présence des efforts que l'on fait partout, de l'émulation qui règne dans tous les pays, on ne peut s'immobiliser sans s'exposer à être dépassé.

C'est pourquoi, nous basant sur une expérience personnelle toute récente, venons-nous signaler ici la nécessité de créer, non pas seulement à Limoges, qui n'a été cité que pour nous appuyer d'un exemple, mais partout où besoin est ou sera, des cours spéciaux d'une application immédiate aux industries locales.

Cette question est bien à l'ordre du jour ; elle arrive exactement à son heure, et nous n'y insistons que parce que nous sommes frappé surtout de tout ce qui reste à faire et qu'on n'a pas pu faire encore pour aider, par un enseignement spécial, à l'amélioration de quelques-unes de nos plus grandes et de nos plus belles industries d'art.

La faute n'en est à personne, mais bien à la science qui marche très-vite, trop vite parfois pour qu'il soit aisé de la suivre.

C'est le cas des progrès accomplis en si peu de temps dans la voie des applications de la lumière aux arts graphiques.

Il ne s'agit nullement ici, on le pense bien, d'assigner à la décoration céramique n'importe quelles règles artistiques ; ce sont là matières spéciales à des hommes bien autrement compétents que nous sur de pareilles questions.

Ce que nous demandons, c'est que les applications industrielles des procédés de reproduction soient enseignées dans les centres principaux d'industries spéciales aptes à recevoir, par ces applications de sérieux perfectionnements. — Nous nous efforçons de démontrer que le progrès, dans cette voie, ne saurait se produire de lui-même ; il faut que l'on y soit conduit par le développement de plus en plus étendu, à mesure que la science fait des découvertes nouvelles, d'un enseignement spécial aux moyens de

reproductions applicables aux diverses branches d'industries d'art susceptibles d'en user, telles que la décoration céramique, celle du verre, celle des tissus, celle des bois et des métaux. Il existe, dans cette voie, toute une série de procédés nouveaux, à peine connus encore, et nulle part appliqués, grâce auxquels le niveau artistique de notre production industrielle s'élèverait promptement.

En matière d'industrie, l'art seul n'est pas tout. Il doit s'aider des moyens d'exécution les plus pratiques et les plus complets. Il est donc essentiel de songer à la création d'un enseignement nouveau complémentaire du programme normal des études du dessin et ayant pour objet la connaissance des procédés graphiques nouveaux que la science a mis et met chaque jour à la disposition des industries d'art.

Ces progrès sont d'hier à peine; il n'est donc pas surprenant qu'ils n'aient pas encore pénétré au sein de ces industries dont les produits ne sont que la mise en œuvre de tout un ensemble de traditions, qu'une quintessence de tout un long passé.

Nous ne sommes donc pas plus pressé qu'il ne convient de voir les progrès qui nous occupent transformés en tradition : au temps seul appartient l'accomplissement d'une œuvre pareille; mais nous l'espérons au moins, et vous ne pourrez trouver trop de hâte dans nos souhaits, quand nous exprimons le vœu qu'il soit au plus tôt pourvu à la création, dans la mesure du possible, de quelques foyers d'enseignement d'où jaillira la lumière destinée à éclairer l'avenir des industries qui jusqu'ici ont été l'honneur et ont fait la richesse de notre chère et belle France!

Veuillez ne voir dans ces lignes que l'indication d'une voie qui nous semble bonne à suivre!

Léon Vidal,
Délégué de la Société de Statistique de Marseille,
Professeur à l'école nationale des Arts décoratifs.

XII

QUELQUES IDÉES

AU SUJET DE L'ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL DES ARTS DÉCORATIFS EN PROVINCE.

M. R. Ménard écrivait en 1878 les lignes suivantes [1], qui, résumant d'une manière précise un sentiment que nous éprouvons depuis longtemps, nous ont vivement impressionné :

« L'apprentissage, c'est-à-dire l'éducation pratique résultant « d'un rapport continuel de l'élève, qui apprend et qui aide, avec « le maître qui produit, est le seul enseignement qui ait existé « dans le temps passé. Il est certain que, ni dans l'ancienne Grèce, « ni dans l'Italie sous la Renaissance, on ne trouve absolument rien « qui ressemble à nos écoles de dessin. L'apprentissage dans la « boutique de l'orfévre est un trait caractéristique de Florence. « L'apprenti combinait avec son maître, commençait par copier ses « dessins sous sa direction, mais en ayant sous les yeux le modèle « d'après lequel il était fait et se rendant parfaitement compte de « l'interprétation. Mais les choses se passent tout autrement aujour- « d'hui, et nous n'avons pas la prétention de réformer la société. « Nous ne vivons plus sous le régime des corporations, et nous « n'avons aucune loi qui oblige le maître à instruire sérieusement « son apprenti, aucune loi qui oblige les parents à laisser l'enfant « chez son maître, s'ils trouvent à celui-ci de mauvaises mœurs, « une mauvaise tenue ou un savoir insuffisant. Nous n'y pouvons « rien; mais, du moment que la loi n'offre aucune garantie aux « parties contractantes, l'ancien apprentissage n'existe plus et ne « peut plus exister. Il faut donc voir les choses comme elles sont, « sans rêveries rétrospectives, et tâcher d'en tirer le meilleur parti « possible. »

[1] *Bulletin de l'Union centrale*, 5e année, p. 227.

En commençant cette étude sur une question qui préoccupe le monde entier, nous tenons à déclarer que nous venons apporter des pensées absolument personnelles. Nous savons que des enquêtes importantes sur l'enseignement professionnel, manuel ou technique, ont été faites et se font encore par diverses nations, et que nombre d'établissements ont, au moins sur leurs affiches, le but ou la prétention d'y satisfaire ; notre modeste avis est qu'en général on n'a atteint encore que d'une manière imparfaite le résultat proposé. Si l'on a montré de la volonté et du courage, si l'on n'a pas reculé devant des dépenses considérables, si une pensée de flatter les passions populaires s'est plus ou moins fait jour, faute d'observations suffisantes et par une trop grande part laissée à la routine, nous savons que les hommes de bonne foi et de sang-froid pensent que le problème est encore à résoudre.

Donc les opinions de tous peuvent être prises en considération, malgré ces recherches et ces tentatives.

En ce qui nous concerne personnellement, n'ayant jamais été consulté et, cependant, nous trouvant des premiers de ceux qui ont signalé la nécessité d'un véritable enseignement professionnel, nous allons essayer d'apporter la part de lumière que notre expérience de la pratique des travaux d'art et de l'enseignement pendant de longues années nous a fournie.

Nous nous tiendrons, pour le moment, sur le seul terrain des arts décoratifs qui laissent un champ assez vaste à l'étude.

Du reste, nos idées trouveront une application facile dans les industries purement mécaniques qu'on nomme aussi les *arts* industriels.

Faisons observer à ce sujet que c'est donner une trop grande extension au sens du mot *art*, que de l'appliquer à l'adresse d'exécution en toutes sortes de métiers ; il y aurait ainsi l'art de labourer, l'art de conduire une machine, etc., etc. ; tandis qu'à notre avis, il y a de l'art à créer une charrue ou un mécanisme, aussi bien qu'un costume, une serrure, un meuble, une statue, une maison ou un tableau. C'est la création qui constitue l'art, et non la copie ou l'exécution.

Cette distinction n'est pas aussi subtile qu'elle en a l'air, puisque c'est faute de l'avoir faite que l'on n'a pas organisé encore un véritable enseignement des arts décoratifs en distinguant

entre l'enseignement de la copie et celui de l'interprétation.

L'ouvrier seul nous occupera aujourd'hui, et d'autant plus que nous avons traité ailleurs la question du fabricant et du dessinateur[1], c'est-à-dire de l'état-major de cette armée si intéressante.

L'essor de l'industrie des objets ayant un caractère décoratif ou de luxe, est, au dire des observateurs, paralysé :

1° Par le peu de portée de l'apprentissage actuel, lequel ne forme plus de bons ouvriers et ne permet pas, du reste, de *gâter de la marchandise* en essais;

2° Par la question d'exécution, laquelle empêche de donner, dans la fabrication, la variété d'une pièce à une autre, d'y mettre de l'art, en un mot.

Le manufacturier crée ou fait créer par un dessinateur ou un modeleur une composition soi-disant nouvelle qui est divisée en morceaux confiés à des ouvriers plus ou moins adroits qui fabriquent cent fois, mille fois, à l'atelier ou chez eux, le même détail. Souvent même des procédés absolument mécaniques sont substitués à la main de l'ouvrier lorsque cela est possible.

Il faudrait donc que l'apprenti, pouvant s'essayer sans crainte de mal employer la matière première, devînt plus habile théoriquement et manuellement, et que l'ouvrier, cessant d'être lui-même une machine, possédât un fonds d'instruction de composition artistique, acquise pendant son apprentissage, qui lui permît une interprétation au moins limitée.

Comment arriver à ce but? Nous le verrons plus loin.

Les moyens actuels suffisent-ils? Non.

En effet, comme *panacée*, on a généralisé et l'on généralise partout l'enseignement du dessin à l'état de copie, et l'on imagine, avec une candeur extrême, que parce qu'un ouvrier aura acquis une certaine facilité à cette copie, rentré à l'atelier, il fera un artiste!

Nous avons le regret de déclarer qu'à notre avis cela ne suffit pas alors même que l'enseignement des écoles serait dirigé sur une copie spéciale aux objets d'une industrie déterminée. Même en admettant que l'enseignement y dépasse cette copie et atteigne la composition, *s'il est général*, on obtiendra des résultats incomplets; car l'élève intelligent voudra devenir dessinateur ou contre-

[1] Étude sur l'enseignement de la composition (*Revue des arts décoratifs*, 1882).

maître, et l'élève, qui ne le sera pas, ne constituera qu'un ouvrier raisonneur, orgueilleux et indocile.

On n'aura pas distingué, puisqu'on aura donné en bloc un enseignement insuffisant pour le vrai dessinateur et *n'ayant pas de lien étroit avec la pratique* pour l'ouvrier.

*
* *

« Une longue expérience, a dit un Américain, m'a appris « que, de même que l'argent des riches attire à lui l'argent des « pauvres, de même les exploits de gens inconnus servent à grossir « la renommée de ceux qui sont en évidence. »

On a beaucoup parlé de faire pour la défense et le bien-être des ouvriers; croyez que le remède *vrai* et le plus efficace réside, non dans une instruction générale, mais dans celle qui s'appliquera spécialement à chaque profession. Celle-là seule donnera de la force à ceux qui sont exploités, en prouvant qu'ils possèdent la vraie science de leur métier, par conséquent la conviction intime du droit d'en être payés.

C'est donc en vain, à notre avis, que l'on demandera par des enquêtes, aux manufacturiers d'un côté et aux ouvriers de l'autre, d'indiquer les moyens d'apporter un remède à l'état de choses actuel.

En pareille circonstance, les aspirations se cantonnent dans le cercle des intérêts personnels ou immédiats. D'abord tous parleront de la diffusion de l'enseignement dans les masses, sans se rendre compte des difficultés considérables que rencontre dans la pratique la réforme seule du système vicieux que nous ont légué nos prédécesseurs.

La multiplication des écoles nous servira moins que leur bonne coordination et que de bons plans d'étude. Or, l'enseignement n'est pas encore coordonné en France, et les programmes y sont, par conséquent, presque toujours surchargés.

Ensuite l'ouvrier voit dans le patron un ennemi de son émancipation intellectuelle et physique, et le manufacturier, sacrifiant tout à son bénéfice personnel et à la lutte contre la concurrence commerciale, ne considère l'ouvrier que comme un auxiliaire dont il veut rester le maître absolu.

Ils s'éloignent donc l'un de l'autre de plus en plus, et ils n'auront

pas l'idée de chercher, pour vous l'indiquer, le terrain commun qui mettrait chacun dans son rôle.

Aussi vous constaterez des besoins, des aspirations, voire même des revendications, la demande d'écoles professionnelles et d'une réglementation de l'apprentissage, etc., etc , et personne n'indiquera les moyens d'organisation, sur les bases de la vraie liberté pour tous, d'un enseignement professionnel, général et complet.

*
* *

Un des obstacles les plus grands à la réalisation du problème qui nous occupe sera dans l'impossibilité de créer un enseignement professionnel touchant à toutes les spécialités d'art décoratif dans les villes de peu d'importance qui possèdent néanmoins pour la plupart de petits ateliers d'industries variées.

Nous n'avons pas la prétention de fournir une solution à ce côté de la question ; il dépasse, à notre avis, la limite des forces humaines. Dans cette circonstance, on sera contraint de généraliser comme on vient de le faire à Bâle, pour son école de dessin et de modelage, créant une série de cours théoriques, que les uns suivent et que les autres ne suivent pas, selon leur métier.

Il y a encore une autre inconnue à résoudre, celle de savoir si l'école doit être *pratique,* c'est-à-dire enseigner et la théorie et le procédé d'exécution, ou si elle doit laisser ce dernier soin aux ateliers de la ville.

Sur ce point, il y a lieu d'examiner s'il existe une industrie dominante. S'il y en a une, on peut en enseigner et la théorie et la pratique ; s'il n'y en a pas, nous conseillons de rester dans la théorie générale comme à Bâle.

*
* *

Ces bases de notre étude étant posées, nous allons mieux développer notre pensée en ne nous arrêtant, comme nous l'avons dit plus haut, qu'à l'ouvrier et au cas où l'on peut trouver, dans la ville où l'enseignement professionnel sera créé, des industries dominantes qui permettront de faire les frais d'un enseignement théorique et pratique.

Nous admettons aussi *que l'enseignement du dessin est organisé dans toute l'échelle des écoles de notre pays.*

Il est évident que dans l'avenir, quelle que soit l'importance de la ville, l'enseignement du dessin devra être général et collectif dans les écoles primaires. Les enfants qui les fréquentent ne savent pas où ils iront; il y aura à enseigner à tous l'écriture des formes des deux dimensions [1] les plus simples.

Le jour où ce programme aura été réalisé dans la pratique, un pas immense aura été fait du côté de l'enseignement professionnel.

Expliquons aussi pourquoi l'enseignement du dessin devra être pratiqué par *tous* les élèves à l'école primaire.

Nous ne partageons pas l'avis de quelques professeurs qui croient que le dessin n'est possible que chez les individus ayant, disent-ils, *des dispositions*.

Si l'on considère le dessin au seul point de vue d'écriture de la forme, nous affirmons que la généralité y a des aptitudes suffisantes comme pour toute autre étude; c'est dans la création, qui constitue l'art, que se montrent les natures d'élite. Nulle confusion n'est donc possible si l'on y réfléchit un peu; en conséquence, le dessin n'éprouvera aucune difficulté dans l'enseignement primaire du côté des élèves.

C'est à l'école primaire supérieure seulement que nous aimerions voir commencer le dessin de projection et la copie des trois dimensions à main levée, accompagnant des leçons de géométrie pratique et de perspective élémentaire, et toujours collectivement. Vouloir y créer des divisions de spécialités serait se donner des embarras inextricables. On aura aussi accompli un progrès considérable lorsque tous les élèves des écoles primaires supérieures, qui constituent déjà une première sélection dans l'échelle de l'enseignement, pourront dessiner en projection et à main levée en perspective un objet en relief.

On ne nous reprochera donc pas d'avoir trop d'ambition en vue du recrutement de notre enseignement professionnel, lorsque nous demanderons ces seuls dessins à l'école primaire supérieure. Cer-

[1] Pour ceux qui ne connaissent pas nos publications antérieures et ne sont pas familiarisés avec cette expression, nous expliquerons que par *deux dimensions*, nous entendons la copie des formes n'ayant que longueur et largeur, et pas d'épaisseur, par conséquent pas d'ombres; ces formes peuvent être coloriées à plat. Tout ce qui est relief comporte les *trois dimensions*, depuis le cube jusqu'à la figure humaine, la plus belle expression de la forme

tains même nous trouveront bien modeste vis-à-vis des programmes officiels qui indiquent beaucoup plus; d'autres, au contraire, et nous sommes de ceux-là, estimeront que le *minimum* que nous indiquons est considérable, s'il est réellement fait.

On a tenté de faire entrer ce que l'on nomme improprement le *professionnel* dans certaines écoles primaires supérieures, c'est-à-dire qu'on y fait travailler du fer et du bois. Jean-Jacques avait eu la même pensée pour son Émile; cela plaît assez aux jeunes gens, cela peut leur être utile dans l'intérieur du ménage. Il faut craindre qu'en enseignant trop de choses à l'école primaire supérieure, on reste dans les à peu près, même pour le travail manuel. Méfions-nous des études prématurées. Du reste, on verra que l'enseignement professionnel, comme nous le comprenons, exigera *tout le temps* des apprentis, et qu'il sera bon de ne les y admettre qu'après un passage à l'école primaire supérieure, où ils auront dû être appliqués à des genres d'étude que la coordination des établissements ne leur permettra plus de refaire.

On a pensé, lors de la création de nombre d'écoles, dites professionnelles, que plus on enseignerait de bonnes choses, mieux vaudrait l'école; le programme, par conséquent, ne spécialise aucune industrie et généralise tout. Si cela ne fait pas de bien, cela ne peut faire de mal. Passe, comme nous l'avons dit, pour les petites localités.

Il y a aussi des cours dits professionnels pour les ouvriers; on y enseigne la grammaire, le calcul, le dessin pour toutes sortes d'industries, l'écriture, la tenue des livres, etc., etc. Ce sont pour nous des cours *complémentaires*, c'est-à-dire procurant les connaissances qu'ils devraient avoir antérieurement acquises à l'école primaire et à l'école professionnelle, à ceux qui s'aperçoivent tard qu'elles leur font défaut. Du jour où l'enseignement fonctionnera en France, comme on est en droit de l'espérer et où il aura été coordonné, ces cours n'auront plus de raison d'être ou se réduiront à peu de chose, sauf à se transformer en professionnel *supérieur*

Ce n'est donc pas encore de l'enseignement professionnel.

Nos écoles municipales de dessin peuvent-elles aussi être considérées comme professionnelles? Non, en général. Ce sont aussi des écoles *complémentaires*, et ce qui le prouve, c'est qu'elles offrent souvent autant de divisions et de sections que d'élèves.

Chacun y vient chercher ce qu'il ne sait pas, depuis le dessin élémentaire jusqu'à celui du paysage, de la fleur, de l'ornement et de la figure, depuis le dessin linéaire jusqu'aux épures de machines. Quelques-unes se posent même en petites écoles des Beaux-Arts n'ayant que des peintres à leur tête. Le plus grand nombre de ces écoles est appelé à se transformer aussi en écoles professionnelles *réelles*, du jour où toute la jeunesse apprendra le dessin, *antérieurement*, dans l'enseignement primaire et secondaire.

On nous permettra de ne pas entretenir nos lecteurs des écoles dites d'art décoratif, par la raison qu'elles ne sont pas non plus, pour la plupart, des écoles réellement professionnelles, ne distinguant pas, dans leur enseignement, entre le dessinateur et l'ouvrier, et ne faisant que de la théorie.

La conclusion est donc que l'enseignement professionnel des arts décoratifs, qui devrait trouver sa place au sortir de l'école primaire, est laissé au hasard des intelligences; il n'existe en quelque sorte pas en province.

*
* *

Il doit en conséquence être bien entendu que la réalisation d'un plan d'enseignement professionnel *réel*, ou de celui que nous allons développer ci-après, ne sera possible que le jour où le dessin sera véritablement enseigné dans les écoles primaires.

*
* *

Nous proposerions de fonder dans toutes les villes dont la population atteint ou dépasse 300,000 habitants, une école professionnelle ou manuelle gratuite des arts décoratifs comprenant quatre divisions générales sous les rubriques suivantes : *Métaux; Bois et Pierre; Céramique; Étoffes et Papier.*

Les villes moins importantes pourraient établir leur école en ne prenant dans ces divisions que celles correspondant à l'industrie ou aux industries dominantes.

Chacune de ces divisions comprendrait, par exemple, les spécialités ci-dessous :

PREMIÈRE DIVISION. — *Métaux.*

Serrurerie artistique (armurerie), plomb et zinc, bronze usuel ou d'église, orfévrerie, bijouterie et joaillerie.

DEUXIÈME DIVISION. — *Bois et Pierre.*

Meubles, sculpture sur bois et ivoire, modelage en bois, découpage et incrustation, sculpture sur pierre et matériaux précieux, modelage et réparage en plâtre, décoration en plâtre et carton-pierre.

TROISIÈME DIVISION. — *Céramique.*

Peinture sur porcelaine et faïence, sur verre et sur métaux, pavements et mosaïque, laque.

QUATRIÈME DIVISION. — *Étoffes et Papier.*

Broderie sur divers tissus, peinture sur étoffe et papier, dorure, gravure sur verre, sur bois et sur cuivre; mise en carte, dessin de reproduction par les procédés, reliure et maroquinerie, tapisserie.

Les deux premières divisions ne comprendraient que des apprentis garçons; les deux dernières seraient à double organisation de locaux avec le même personnel enseignant, pour garçons et fille s

L'école pourrait recevoir des subventions de la ville, de l'État, du département, des chambres syndicales de patrons et de la chambre de commerce. Il y aurait lieu d'étudier, au moment de la formation de l'école, sous quelle prépondérance administrative, chambre de commerce, ville ou chambres syndicales, elle serait placée.

Le concours des corporations ouvrières serait demandé pour l'organisation du personnel des chefs d'atelier ou maîtres ouvriers et pour la confection des listes d'apprentis candidats à l'admission.

Nul apprenti ne pourrait être admis sans remplir les conditions suivantes :

A. — Avoir moins de dix-huit ans.

B. — Passer un examen suffisant sur les matières du programme de l'enseignement primaire supérieur.

C. — Exécuter : 1° le dessin d'un ornement à plat colorié, 2° le dessin avec ombres d'un objet en relief décoré simplement, d'abord en projection, puis en perspective.

D. — Fournir un certificat délivré par la mairie sur la déclaration de deux témoins domiciliés depuis trois ans, dont un syndic

d'une corporation ouvrière, constatant que l'apprenti est fils d'ouvrier, de contre-maître ou d'employé.

E. — Fournir une déclaration des parents et tuteurs indiquant la spécialité d'apprentissage qu'ils demandent pour le candidat.

Les places vacantes chaque année seraient données de préférence aux apprentis ayant passé le meilleur examen par ordre de mérite.

L'enseignement serait de deux ans au maximum [1] pour chaque spécialité, avec faculté pour les apprentis munis du certificat d'aptitude à leur sortie, de rentrer à l'école pendant quelques mois, à l'issue de leur service militaire, pour se refaire la main.

L'école serait ouverte neuf heures par jour, soit cinquante-quatre heures par semaine; les apprentis pourraient apporter leur repas du milieu du jour à l'école.

Il n'y aurait de vacances que pendant la durée des derniers travaux pour l'obtention du certificat d'aptitude et des examens d'admission.

Comme régime disciplinaire : trois absences, non justifiées sérieusement, pendant un mois, trois inscriptions au tableau des punitions, toute dégradation ou perte volontaires d'un objet du matériel ou de matière première non remboursées, entraîneraient de plein droit l'exclusion de l'école.

Toutefois, les radiations devraient être proposées par le conseil des professeurs et sanctionnées après enquête par le conseil d'administration.

Ce serait s'exposer à de graves inconvénients que d'hésiter dans l'application de l'exclusion sévère. Les apprentis devront sentir qu'ils doivent correspondre par leur soin, par leur bonne conduite et par leur travail, aux sacrifices considérables occasionnés pour leur donner gratuitement les moyens de gagner honorablement leur vie, et qu'il est d'autres apprentis, plus sages, qui les remplaceraient utilement à l'école.

Les apprentis n'exécuteraient que des compositions *très-simples* [2], faites ou modelées par eux, après *licet* des professeurs.

Les compositions porteraient toujours sur le même sujet par

[1] Il est probable que, dans un certain nombre de spécialités et pour des apprentis bien préparés et intelligents, une année suffira, surtout étant bien entendu qu'on ne doit former à l'école que des ouvriers.

[2] La figure humaine n'y serait employée que dans des cas exceptionnels et par

sections et donneraient lieu, chacune, à un classement fait par un conseil des professeurs réunis. Il en serait de même à l'égard des modelages et des objets exécutés.

Chaque cours théorique donnerait lieu à la rédaction d'un cahier de notes avec figures explicatives. Ces cahiers, absolument obligatoires, seraient classés de même que les autres ouvrages.

Un tableau réunissant les notes et plaçant les apprentis par ordre de mérite serait affiché tous les mois à l'entrée de l'école.

Chaque année une décision du conseil des professeurs, sujette au contrôle du conseil d'administration, déterminerait le chiffre qui constituerait une note suffisante pour autoriser les apprentis à faire le travail nécessaire pour obtenir le certificat d'aptitude.

Les apprentis qui ne l'atteindraient pas ou qui ne seraient pas reçus, seraient rendus à leurs parents, sans être admis à faire une nouvelle année de cours.

Il ne serait délivré aucune récompense de fin d'année. Aucun objet d'art décoratif, comportant la main de plusieurs élèves et de plusieurs spécialités, sur composition d'ensemble par un apprenti, par un professeur ou par un dessinateur, ne pourrait être exécuté sans autorisation formelle et seulement dans des circonstances exceptionnelles. L'école ne pourrait travailler sous aucun prétexte pour l'industrie privée par marchés spéciaux.

L'école fournirait tous les outils et matières premières avec droit de vente des objets exécutés.

Les objets dont le conseil d'administration aurait autorisé la vente et fixé le prix seraient exposés dans un local constamment ouvert au public. Un reçu, détaché d'un registre à souche, serait remis à chaque acheteur.

Il serait délivré à chaque apprenti, lors de son admission à l'école, un livret sur lequel seraient marqués les punitions, le rang de classement, les objets exécutés, le prix de ceux vendus et, à la fin de l'apprentissage, un certificat constatant l'aptitude à une ou à plusieurs spécialités. Ce livret resterait entre les mains de l'agent comptable et ne serait remis à l'apprenti qu'à sa sortie. Il serait communiqué aux parents et patrons sur leur demande.

des élèves y ayant justifié, pendant la deuxième année, des aptitudes de dessin et de modelage suffisantes.

Toute sortie de l'école, soit pour cause de radiation, soit pour absence prolongée par n'importe quelle raison, sauf le cas de maladie, soit pour insuffisance de notes pour ou après le travail final, serait considérée comme irrévocable, et la place vacante serait donnée à l'apprenti inscrit immédiatement à la suite sur la liste d'admission.

La rigueur de cette clause est motivée par ce fait qu'il arrivera *trop souvent* que des apprentis seront retirés et embauchés en raison de leur plus ou moins d'aptitude acquise; il convient qu'on sache bien que, dans ce cas, ils perdent le titre d'apprentis de l'école et le droit au certificat final.

Le service d'approvisionnement intérieur, d'arrangement, de propreté, serait fait, à tour de rôle, par les apprentis embrigadés sous la responsabilité et la direction de ceux portés les premiers au tableau de classement par chaque groupe.

A l'expiration de l'apprentissage, un certain nombre de jours serait consacré à l'exécution d'un travail sur lequel un jury spécial statuerait pour l'admissibilité au certificat d'aptitude par ordre de mérite.

Les programmes dressés par le conseil des professeurs et contrôlés par le conseil d'administration, seraient approuvés par l'administration, qui nommerait le jury.

L'accès de l'école serait absolument interdit aux professeurs, adjoints, maîtres ouvriers ou chefs d'atelier pendant cette période, de façon qu'ils ne puisssent, d'aucune manière, aider au travail des apprentis.

Les classements opérés pendant l'apprentissage sur les divers ouvrages, entreraient en ligne pour une certaine valeur dans l'obtention du certificat, ainsi que la bonne conduite des candidats.

Les ouvrages de sortie des apprentis reçus seraient exposés publiquement; les plus réussis seraient conservés au Musée de l'école.

Le jury fonctionnerait suivant un règlement particulier dressé chaque année, de façon à pouvoir surveiller l'exécution des ouvrages, les classer et donner son avis.

Ces opérations seraient immédiatement suivies par l'examen des candidats aux places déclarées vacantes; les professeurs seraient adjoints au jury pour cette opération. Il ne serait fait qu'une seule session de jury et d'admission par an

Le personnel se composerait de :

Un directeur, ne pouvant être professeur; un secrétaire agent comptable avec un employé; deux garde-magasins pour les modèles, pour la vente et les matières premières; un professeur de composition et quatre adjoints; un professeur de modelage et deux adjoints; un professeur de peinture et deux adjoints; un professeur de gravure et un adjoint; douze ou quinze chefs d'atelier, maîtres ouvriers, hommes et femmes, mécanicien, outilleur; quatre surveillants et deux surveillantes.

Les professeurs et les adjoints seraient chargés des cours oraux théoriques des diverses spécialités et choisis en conséquence.

Le personnel serait nommé pour cinq ans; aucun titulaire ne pourrait être révoqué sans délibération du conseil d'administration, avec faculté d'y présenter ou d'y faire présenter sa défense.

Le directeur et les divers agents, gardes, surveillants, recevraient un traitement annuel.

Les professeurs, les adjoints, chefs d'atelier et maîtres ouvriers seraient payés en raison des heures employées.

Il ne serait accordé aucun cabinet ou atelier particuliers dans l'école.

Les modèles pris au dépôt général y seraient réintégrés après service.

Il serait interdit aux professeurs et aux adjoints, sous peine de révocation, de mettre la main aux ouvrages des apprentis, les démonstrations devant être faites sur des dessins ou des modelages à part.

Le conseil d'administration serait composé du maire ou de l'adjoint, du président de la Chambre de commerce délégué, du ou de l'un des présidents du conseil des prud'hommes, de deux membres par divisions générales d'industries d'art, désignés par leurs chambres syndicales parmi les patrons fabricants, de deux prud'hommes ouvriers, du directeur de l'école, ensemble quatorze. Il élirait son président.

Le conseil des professeurs serait composé d'un administrateur délégué, président; du directeur; des professeurs; de trois adjoints désignés par leurs collègues et de deux chefs d'atelier ou maîtres ouvriers délégués par leurs collègues, et de l'agent comptable, secrétaire, ensemble douze.

Registre serait tenu des délibérations de ces deux conseils, qui se réuniraient au moins une fois par mois.

Il serait absolument interdit de se livrer à des constructions fastueuses; un établissement de ce genre est appelé à se modifier avec le temps en plus ou en moins.

Il serait bien entendu aussi qu'à mesure que l'on avancerait, certaines divisions apporteraient leur concours matériel aux moyens d'exécution [1] des autres, et que les prix de revient en seraient d'autant diminués.

Un Musée d'objets d'art décoratif serait annexé à l'école.

ESQUISSE D'UN PLAN D'ÉTUDES PAR SEMAINE [2].

PREMIÈRE DIVISION. — *Métaux* [3].

Deux sections : A métaux usuels; B métaux de prix.

PREMIÈRE PARTIE DE L'ENSEIGNEMENT.

Deux sections réunies : Dessin et composition [4], quatorze heures; théorie de l'ornement, trois heures; théorie du moulage et de la fonte des divers métaux, trois heures.

SECTION A. — Modelage, réparage, moulage et fonte, alliages, soudures, forge, lime, découpage, tour, emboutissage et estampage, ciselure, exécution d'objets, vingt-huit heures.

SECTION B. — Modelage et fonte, lime, repoussage au tour, estampage, découpage, ciselure, champlevé et cloisonné, filigranes, soudures, exécution d'objets, vingt-huit heures.

Deux sections : Approvisionnement, arrangements, nettoyage, entrées et sorties, six heures.

Ensemble cinquante-quatre heures.

[1] Poinçons, matrices, outils, etc., etc.

[2] On concevra facilement que ce plan comporte nécessairement des lacunes ou même des erreurs. Ce n'est qu'une esquisse indiquant l'idée de l'auteur.

[3] Quatre-vingts élèves présents chaque année, soit, pour entrer chaque an : quinze plombiers, cinq zingueurs, dix serruriers, quinze bronziers et dix orfévres, bijoutiers ou joailliers, ensemble quarante.

[4] Plantes et fleurs de style; feuilles, palmettes, rosaces, fleurons, rinceaux, guirlandes, etc., etc., de divers styles de l'art; arrangements de ces divers éléments.

DEUXIÈME PARTIE DE L'ENSEIGNEMENT.

SECTION A. — Dessin et composition [1], quatorze heures. Théorie de l'assemblage et du rôle, dans la décoration et dans les petits objets, du fer, du plomb, du zinc ou du bronze, six heures. Continuation du modelage (cire), moulage, réparage et fonte, alliages et soudures, forge, lime, découpage, marteau, foret, tour, emboutissage et estampage, sertissage, ciselure, champlevé et cloisonné, exécution d'objets; trois sous-sections : fer, plomb et zinc, bronze, vingt-huit heures. Approvisionnement, arrangements, nettoyage, entrées et sorties, six heures.

Ensemble cinquante-quatre heures.

SECTION B. — Dessin et composition [2], quatorze heures. Histoire et théorie de l'orfévrerie, de la bijouterie et de la joaillerie, six heures. Cette section se diviserait, pour les ouvrages spéciaux, en trois sections, vingt-huit heures. Quelques travaux seraient communs avec ceux de la section A. Approvisionnement, arrangements, nettoyage, entrées et sorties, six heures.

Ensemble cinquante-quatre heures.

DEUXIÈME DIVISION. — *Bois et Pierre* [3].

Deux sections : A bois; B pierre (B^bis^ camées).

PREMIÈRE PARTIE DE L'ENSEIGNEMENT.

Deux sections réunies : Dessin et composition [4], quatorze heures; théorie de l'ornement, trois heures; histoire des styles et de la décoration des édifices, trois heures.

SECTION A. — Modelage, moulage, réparage, tour, découpage, marqueterie, exécution d'objets en bois, ivoire, etc., etc., vingt-huit heures.

[1] Animaux naturels et fantastiques, plantes naturelles, griffes, ailes, volutes, vases, épis, balustres, consoles, moulures décorées, combinaisons se rapprochant des formes employées dans les métaux usuels.

[2] Comme à la section A, avec la différence que les arrangements porteront sur des formes applicables aux métaux de prix.

[3] Cent apprentis présents chaque année, dont cinquante entrés à nouveau : vingt-cinq ébénistes ou sculpteurs sur bois, dix sculpteurs sur pierre, trois graveurs en camées, douze modeleurs.

[4] Même programme qu'à la première division.

Section B. — Modelage, moulage, réparage, tour, mise en point, moulures poussées au calibre, terre cuite, exécution d'objets en pierre, en marbre, en plâtre et en carton-pierre, etc., etc., vingt-huit heures. (Section B^{bis}, modelage, moulage, réparage, exécution de camées.)

Deux sections : Approvisionnement, arrangements, nettoyage, entrées et sorties, six heures.

Ensemble cinquante-quatre heures.

DEUXIÈME PARTIE DE L'ENSEIGNEMENT.

Même distribution avec continuation des mêmes leçons [1]. Un certain nombre de ces cours seraient communs entre la première et la seconde division.

TROISIÈME DIVISION. — *Céramique* [2].

Cinq sections : A peinture sur porcelaine et faïence; B peinture de vitraux; C verriers; D émailleurs; E mosaïstes.

PREMIÈRE PARTIE DE L'ENSEIGNEMENT.

Les cinq sections réunies : Dessin et composition [3], dix-huit heures. Théorie de l'ornement, trois heures. Théorie et application des couleurs, trois heures. Histoire et théorie des procédés techniques et décoratifs relatifs à la peinture vitrifiable et translucide, trois heures. Application pratique pour chaque section, vingt-quatre heures. Préparation, arrangements, nettoyage, entrées et sorties, six heures.

Ensemble cinquante-quatre heures.

[1] Même programme que dans la première division pour la composition, sauf que l'application se ferait aux spécialités de la deuxième division.

[2] Quatre-vingts apprentis présents chaque année (garçons et filles), dont quarante entrés à nouveau : vingt peintres sur porcelaine et faïence, cinq peintres pour vitraux, cinq verriers, cinq peintres sur émail, cinq mosaïstes.

[3] Plantes et fleurs naturelles ou de style, feuilles, palmettes, fleurons, entrelacs, rinceaux, guirlandes, nielles, soit en couleur, soit ombrés, des divers styles de l'art; arrangements de ces divers éléments.

DEUXIÈME PARTIE DE L'ENSEIGNEMENT.

La distribution du travail serait la même que pour la première partie, c'est-à-dire, dessin et composition [1], cours théoriques et pratiques suivant les spécialités, cinquante-quatre heures.

QUATRIÈME DIVISION. — *Étoffes et Papier* [2].

Quatre sections : A broderie, B peintres, C graveurs, D relieurs (D^bis tapissiers).

Sections réunies : Dessin et composition [3], quatorze heures.

SECTIONS A et B. — Théorie de l'ornement, deux heures. Théorie et application des couleurs, deux heures.

SECTION A. — Mise en carte. — Section B : Théorie des procédés de peinture et de dorure, deux heures pour chaque section.

SECTIONS C et D. — Théorie de l'ornement, deux heures. Histoire de la typographie et de la gravure, deux heures.

SECTION C. — Théorie des procédés de reproduction.

SECTION D. — Histoire et théorie des procédés d'art décoratif des reliures, deux heures pour chaque section.

Quatre sections : Application pratique, vingt-huit heures. Préparation, approvisionnements, nettoyage, entrées et sorties, six heures.

Ensemble cinquante-quatre heures.

*
* *

Un établissement de ce genre sera nécessairement exposé à plusieurs écueils qui pourront en compromettre absolument la vitalité et l'avenir.

Le premier sera de *dépasser le but* proposé en oubliant qu'*il ne*

[1] Même programme pour la composition que pour la deuxième partie de l'enseignement de la première division, sauf application aux spécialités de la troisième division.

[2] Dix brodeuses pour tentures ou ornements d'église, cinq brodeuses sur canevas, cinq brodeuses sur blanc, quinze peintres en bâtiment, en lettres ou en stores; cinq graveurs sur bois et cuivre ou pour impression, cinq graveurs lithographes, cinq relieurs (tapissiers), cinquante entrés à nouveau.

[3] Plantes et fleurs de style, plantes naturelles, feuilles, palmettes, rosaces, fleurons, rinceaux, guirlandes, entrelacs, filets, lettres à plat, en coloris ou ombrés, des divers styles de l'art; animaux naturels et fantastiques, moulures, emblèmes divers, arrangements de ces éléments.

s'agit que de former des ouvriers, et en se laissant aller à la fabrication d'objets attrayants et de petits chefs-d'œuvre par les apprentis : on prendra l'apparence pour la réalité sérieuse; livrés ensuite à eux-mêmes, ces jeunes gens ne pourront ni le plus ni le moins.

Le second consistera dans le mauvais vouloir avec lequel certains patrons accueilleront une institution qui privera leur atelier de jeunes gens qui donnaient leur temps en salaire, y jouaient le rôle de domestiques, et auxquels on n'enseignait que ce qu'on voulait bien leur enseigner, afin de les tenir toujours dans une certaine servitude [1]...

Le troisième, et le plus grave, se rencontrera là où il ne devrait pas être, c'est-à-dire chez les apprentis eux-mêmes : enorgueillis d'un savoir qu'ils croiront sans bornes, quel qu'ait été le soin de les contenir dans celui que doit posséder un bon ouvrier, ils se montreront arrogants vis-à-vis des vieux, exigeants pour le prix de journée [2], indociles pour tout travail qui leur semblera celui d'un manœuvre.

Ce sera aux directeurs et aux professeurs de combattre ces tendances fatales et inévitables dans la mesure du possible; car, hélas! c'est la nature même de l'homme qui le porte à contrecarrer toujours instinctivement les meilleures éducations.

Qu'on ne se décourage pas au moment du péril, qu'on enseigne aussi l'obéissance au supérieur, et qu'on lutte avec une ferme volonté; la raison et l'avenir se chargeront de justifier les efforts surhumains qu'il faudra déployer pendant de longues années, et qui résoudront la question sociale. Nous ne voulons pas faire ici de la politique; ce problème redoutable ne peut pourtant disparaître que par ce moyen. Du moment où cet apprentissage aura fait ses preuves, malgré ses obstacles, on ne comprendra pas même qu'il n'ait pas été tenté plus tôt.

*
* *

Les calculs auxquels nous nous sommes livré, en tenant compte d'écoles où un enseignement analogue est donné, nous permettent

[1] Cela est si vrai que nous savons par expérience que ce sont les industries les plus faciles qui reçoivent le plus d'apprentis, tandis que celles complexes ou difficiles n'en ont jamais assez.

[2] Cet inconvénient diminuera à mesure qu'il se formera de nouveaux apprentis, aussi habiles, faisant concurrence aux autres.

d'évaluer la dépense annuelle d'un établissement de ce genre à la somme d'environ 160,000 francs, personnel et matériel.

Ce chiffre considérable soulèvera sans doute des observations telles, qu'elles seront, au jugement de beaucoup, en quelque sorte la condamnation de nos idées.

Il n'y a cependant plus à temporiser : en face d'un apprentissage qui ne se fait plus et ne peut plus se faire, en face de l'extrême division du travail, en face de la nécessité de porter un adoucissement salutaire aux souffrances des ouvriers, en face de l'urgence de maintenir notre rang dans les industries d'art, il n'y a que ce remède...

Qu'est-ce que 400 ou 500 francs pour trois cent cinquante ou quatre cents apprentis, alors même que l'ensemble du sacrifice atteindrait le chiffre que nous indiquons? Nous connaissons telle Faculté de médecine de grande ville dont le personnel seul coûte plus de 100,000 francs. L'âme vaut-elle moins que le corps? On ne nous persuadera jamais que ce soit de l'argent mal employé. Au contraire, tous les hommes de cœur qui voient dans l'avenir comprendront qu'aucune hésitation ne peut désormais être permise.

Croyez que les jeunes apprentis auxquels vous aurez donné cet enseignement vivifiant, affranchis sans retour de toute crainte de misère par l'assurance d'un travail rémunéré parce qu'il sera sérieux, recherchés par les industriels intelligents, rendront au centuple à leur patrie les sacrifices qu'elle se sera imposés.

Comme nous l'avons dit au début, les idées que nous avons apportées ici sont absolument personnelles; que d'autres les étudient et les améliorent, nous applaudirons.

L'heure est venue; qu'on ne redoute pas d'innover : la France doit être, sur ce terrain, à l'avant-garde des nations!

E. L. G. Charvet,
Inspecteur de l'enseignement du dessin, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

XIII

UNION ARTISTIQUE DU PAS-DE-CALAIS.

Monsieur le Ministre,

Il y a deux ans, à pareille époque, nous avions l'honneur de vous exposer, au nom de l'Union artistique du Pas-de-Calais, les bases d'un projet de concours destiné à encourager le goût du dessin dans notre département. Nous comptions sur l'émulation pour exciter l'ardeur des élèves qui suivent les cours de nos écoles municipales.

Nous avons réalisé notre projet, grâce à la coopération d'amateurs généreux, à des subventions accordées à notre Société par le conseil municipal de la ville d'Arras, par le conseil général du Pas-de-Calais et surtout par le gouvernement de la République. Nous pensons avoir atteint notre but, qui était celui du Ministre des Beaux-Arts qui nous aidait de ses conseils et de ses subsides.

Le concours s'est fait, et nous sommes heureux de pouvoir dire qu'il a réussi.

C'était pour l'Union artistique un puissant encouragement, et nous sommes résolus à persévérer dans la voie que nous nous sommes tracée. Notre Association continuera sa tâche avec d'autant plus d'ardeur et de confiance qu'elle se sent soutenue. Pleine de foi dans l'avenir, elle sait qu'elle peut toujours compter sur ceux qui ont aidé ses premiers pas.

Mais on n'arrive à bien qu'à force de travail et d'étude. Notre programme était bon en soi, mais nous avons pu, par une observation sérieuse et incessante, nous convaincre qu'il était possible de mieux faire encore. Nous avons reconnu les inconvénients de certaines parties de notre règlement de concours, et nous avons pensé qu'il pouvait être utile, ou au moins intéressant, de vous soumettre le résultat de nos observations.

Notre but était, nous le rappelons, de stimuler les élèves de

nos écoles de dessin. Voulant qu'il fût possible à tous d'entrer en lice, nous avons cru devoir organiser, à côté du concours pour lequel l'État consentait à s'associer à nous, et auquel sont seuls admis les élèves dessinant d'après la bosse et les premières sections des cours de dessin linéaire et de modelage, un autre concours pour les élèves dessinant seulement d'après les modèles graphiques.

Mais aujourd'hui que dans les écoles communales le dessin d'après le relief tend à se substituer complétement à l'ancienne méthode, il deviendra bientôt inutile de former ainsi deux concours, et tout élève un peu intelligent pourra prendre place, suivant sa force, au concours unique d'après la bosse.

A ce propos, nous demandons qu'il nous soit permis de présenter ici quelques-unes de nos observations sur la méthode à suivre pour l'enseignement du dessin dans nos écoles.

Ce qui manque le plus, c'est la pratique; nous entendons par là la manière d'atteindre un but vraiment utile. Aussi nous condamnons absolument la vieille méthode de Jean Cousin, qui commençait, comme on sait, par faire copier d'après des gravures ou des lithographies un œil, un nez, etc., puis une tête d'ensemble, puis enfin une académie. Cette méthode de routine faisait rarement un élève capable de dessiner d'après nature. Il fallait ordinairement, par de nouvelles études, qu'il oubliât ses travaux de début pour pouvoir arriver à ce qu'on demandait de lui. Si par extraordinaire il y parvenait, une nouvelle difficulté surgissait : il fallait qu'il apprît à discerner les parties qui doivent être négligées de celles qui doivent appeler l'attention. L'art de laisser de côté les détails pour ne s'arrêter qu'aux grandes lignes, devenait une étude de plus, et pour ainsi dire une troisième étape à franchir. Frappé de ces inconvénients, on a maintes fois cherché à substituer les modèles en relief aux modèles graphiques. Rappelons seulement la méthode Dupuis, qui a reçu, nous assure-t-on, son application dans certaines écoles.

Ce qu'il faut chercher, c'est l'ensemble, procéder du simple au composé, de la masse descendre au détail : établir d'abord par les grandes lignes des points de repère qui serviront ensuite à traiter les détails; chaque partie détaillée pourra alors être traitée de la même façon que la masse générale.

Seize modèles de bosse gradués en quatre séries sont mis sous les yeux de l'élève pour l'étude de la tête.

La première série présente la masse générale, l'ovale, les grands plans et le mouvement de l'ensemble.

Dans chacune des quatre séries, le premier modèle est droit, le second penché en avant, le troisième penché en arrière, le quatrième penché de côté.

Dans les modèles de la seconde série, mêmes dispositions; mais les grandes masses étant bien connues, l'élève commence à diviser ses plans et à établir la position générale de certaines parties, mais toujours en massant.

Dans la troisième série, la bouche, le menton, les oreilles, etc., sont établis dans leur forme générale. Enfin, dans la quatrième, chacune des parties, chacun des organes est complétement détaillé.

Ainsi l'élève a passé par toutes les phases de son dessin pour chacune des positions de la tête, sans jamais avoir perdu de vue l'ensemble et la grande ligne.

Même méthode pour l'académie : quatre séries nouvelles conduisent l'élève à une reproduction exacte et complète de son dernier modèle, transition naturelle pour arriver au modèle vivant.

Par sa méthode intelligente et raisonnée, M. Dupuis a résolu le grand problème de l'étude du dessin : il a amené sans efforts et pas à pas ses élèves à acquérir un coup d'œil sûr et l'appréciation immédiate du mouvement et de l'ensemble du modèle.

Nous ne ferons à cette méthode qu'une critique : elle n'est pas assez pratique; elle n'est pas utile à tout le monde.

Que cherchons-nous dans nos écoles communales de dessin? A quels élèves s'adressent les leçons qu'on y donne?

Certainement parmi les jeunes gens qui en suivent le cours, il peut se trouver un sujet apte à devenir un artiste, mais c'est l'exception : la généralité est destinée à former des artisans, des ouvriers intelligents, qui dans leur profession sauront tirer parti des connaissances artistiques qu'ils auront acquises à l'école.

L'étude d'après l'antique ne devrait-elle pas être réservée à ceux seulement qui, se sentant une vocation, veulent et peuvent se faire une place dans l'art? N'est-il pas mieux d'apprendre à tous, sans distinction aucune, à comprendre et à représenter les objets qu'ils ont sans cesse sous les yeux, de leur donner ainsi une exacte

notion du dessin des choses et de la perspective? Chaque métier y trouvera son profit, et pour ceux qui veulent poursuivre leurs études, une section de l'école leur sera réservée : ils auront déjà un bon acquit qui facilitera leurs études postérieures. Cette idée n'est pas neuve; déjà au dix-septième siècle Gérard de Lairesse en avait exposé le germe, quoique d'une façon fort incomplète. Quant à nous, remarquant à propos de notre concours ce qu'il y avait de défectueux dans les études du dessin en général, nous avons pensé qu'il était possible d'y remédier en appliquant et en développant cette pensée du maître hollandais.

Pour conclure sur ce point, nous formulerons cette demande : qu'il soit essayé d'abord, ainsi que l'École d'Arras le fait aujourd'hui, d'obliger les élèves à suivre pendant une année les cours du dessin linéaire; puis, qu'on leur fasse copier des modèles de géométrie plane dans toutes les positions, des solides d'après nature : cubes, pyramides, cylindres, etc... en déterminant à vue d'œil les déformations apparentes dues à la perspective, les lignes de séparation d'ombre et de lumière, les pénétrations des corps, etc...

Dans le cours suivant, cours d'application, qu'on place sous leurs yeux des objets usuels, tables, chaises, vases, etc., où se retrouvent toutes les lignes et figures étudiées d'abord isolément.

Enfin, pour les élèves qui veulent suivre une carrière essentiellement artistique, qu'il leur soit permis, dans un cours supérieur, de dessiner d'après les antiques par la méthode Dupuis, par exemple, et de finir ensuite par le modèle vivant.

Voilà, croyons-nous, quel serait le vrai moyen de faire de nos écoles municipales une source d'hommes capables de rendre d'immenses services à toutes les industries, une pépinière d'artisans et d'artistes aptes à devenir la gloire de la France.

On nous pardonnera cette longue digression : elle a, croyons-nous, son intérêt. Nous en revenons maintenant à notre concours, dont nous annexons le programme au présent rapport. Pour ne point abuser de votre patience, Monsieur le ministre, nous laisserons de côté tous les articles qui se trouvent dans les programmes de cette nature en général, et nous nous bornerons à appeler votre bienveillante attention sur quelques dispositions spéciales, rédigées avec un soin tout particulier et par lesquelles on peut, pensons-nous, éviter bien des inconvénients.

Art. 7. — La Société chargera l'un de ses membres, ou, à défaut, un membre du conseil municipal de chacune des villes participant au concours, de surveiller les élèves pendant toute la durée de leurs travaux.

Art. 8. — Il est interdit aux professeurs de pénétrer dans les salles avant la décision du jury.

Art. 11. — Afin d'assurer la sincérité des décisions du jury et de mettre obstacle à toute ingérence étrangère, les ouvrages seront exécutés sur des feuilles de papier toutes semblables et revêtues du cachet de la Société.

En quittant la salle du concours, chaque élève donnera au délégué ses noms et prénoms, et lui remettra son dessin, qui ne portera aucune signature ni aucune indication de provenance.

Le délégué devra faire disparaître du dessin tout signe ou marque qui pourrait le faire reconnaître.

Art. 12. — Le délégué inscrira sur le dessin à lui remis une devise à son choix, puis il répétera cette devise sur une carte où il écrira le nom de l'élève. — Le tout après la sortie de ce dernier.

Art. 13. — La carte portant la devise et le nom de l'élève sera immédiatement cachetée.

Sur cette enveloppe, le délégué reproduira seulement la devise inscrite sur le dessin et sur la carte portant le nom de l'élève.

Art. 14. — Le jury fera son classement par les devises inscrites sur les dessins. Les enveloppes ne seront ouvertes, et les noms des concurrents connus et divulgués, qu'au moment même de la distribution des récompenses.

Art. 15. — Les personnes choisies et qui accepteront les fonctions de jurés s'engageront à ne pas se faire connaître aux élèves prenant part au concours avant leur décision rendue.

Telle est, Monsieur le Ministre, la partie importante de notre règlement. Vous connaissez les raisons qui nous ont fait adopter ce mode de procéder. Il ne suffit pas qu'un concours soit impartial, il faut encore que son impartialité éclate à tous les yeux. Hâtons-nous de dire que nous sommes prêts à apporter à notre règlement toutes les modifications que l'Administration des Beaux-Arts jugerait utiles.

Ce que nous cherchons, c'est le bien du pays, par le développement de cette science du dessin si importante dans toutes les situa-

tions, et que nous voulons répandre le plus possible. C'est dire que nous accueillerons avec empressement et reconnaissance tous les moyens qu'il nous sera donné d'employer pour arriver à ce résultat, que nous désirons vivement dans l'intérêt des écoles de notre département du Pas-de-Calais, et surtout dans l'intérêt de la France.

J'ai l'honneur d'être avec respect, Monsieur le Ministre, votre très-dévoué et obéissant serviteur.

J. Boutry,
Président de l'Union artistique
du Pas-de-Calais.

XIV

EXPOSITION DES ÉCOLES DE DESSIN DE LA MAYENNE.

La Société des Arts réunis de la Mayenne eut l'heureuse idée, lors de sa dernière Exposition en 1879, de demander aux écoles de dessin du département d'envoyer des œuvres de leurs meilleurs élèves.

Depuis cette première épreuve, pleine de promesses, la Société a décidé, en principe, d'avoir désormais tous les ans, au mois de juillet, une exposition de dessins des écoles, et d'encourager par des récompenses les travaux des jeunes exposants, de stimuler le zèle des professeurs par des mentions spéciales; enfin, de répandre le plus possible le goût du dessin, cet art si utile et que l'on ne saurait trop propager.

A la dernière réunion des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements, dans cette même enceinte, le projet de nos expositions de dessin des élèves a été lu, et la haute bienveillance et le précieux appui de l'Administration des Beaux-Arts ont été sollicités par nous.

M. Roger Ballu, secrétaire de la section de l'Enseignement (aujourd'hui secrétaire de M. le directeur général des Beaux-Arts), dans la séance solennelle du 22 avril 1881, a daigné rendre compte de notre projet; nous n'osons reproduire les paroles flatteuses dont il s'est servi, mais qu'il nous soit permis de l'en remercier profondément.

Cette année, le projet qui nous occupe a reçu sa première exécution, et plus de quarante écoles du département ont répondu avec empressement à notre appel. Il n'est pas un visiteur de l'Exposition qui n'ait constaté un réel progrès sur les dessins exposés en 1879.

Au centre du palais de l'Industrie de la ville de Laval, qui se prête d'une façon si heureuse aux expositions d'art, les nombreux envois ont été classés en trois divisions, et le jury, reconnaissant chez un grand nombre d'élèves de sérieuses aptitudes et chez les professeurs un dévouement toujours en éveil, a dû se convaincre de l'utilité de ces expositions, disons plus, de leur nécessité.

Il faut, avant tout, apprendre à lire et à voir, en peinture comme en littérature, a dit un célèbre publiciste. Ce qu'il faut aussi, c'est bien diriger les débuts des élèves, faire abandonner les vieilles routines, et ne plus tirer des cartons ces regrettables séries de prétendus modèles, sans aucune valeur artistique, qui ne sont faits que pour fausser le goût et fatiguer l'élève sans l'instruire.

L'Exposition a démontré, sauf de rares exceptions, que l'enseignement du dessin dans les écoles de la Mayenne consiste à faire copier minutieusement les hachures de ces vieux modèles; mais combien peu de professeurs, aujourd'hui encore, mettent sous les yeux de leurs élèves des modèles en relief, ou les conduisent en face de la nature!...

Tous les efforts de la Société des Arts réunis tendront à faire disparaître ces fâcheux précédents, et des modèles sérieux, des bosses, des reliefs pris dans les collections formées par l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie (véritable Musée de modèles exécutés d'après les formules géométriques, ou moulés sur les plus beaux types originaux de l'antiquité, du moyen âge, de la Renaissance et des dix-septième et dix-huitième siècles), vont être acquis par la Société et envoyés gratuitement aux écoles qui auront pris l'engagement de prendre part à nos expositions.

Des récompenses, livres d'art, gravures d'après les maîtres et médailles seront décernés aux élèves qui auront copié et interprété avec le plus de perfection et d'intelligence les modèles ou les sujets d'après nature imposés par la Commission à leur division.

L'inspecteur de l'Enseignement du dessin de notre circonscription, M. Le Hénaff, nous a promis son concours et veut bien présider le jury des récompenses.

PLANCHE I

Heliog. Dujardin. Paris

Nous marchons donc en pleine conformité avec les programmes rédigés par le Ministère des Beaux-Arts, et nous osons croire que nous ne serons pas blâmés dans notre initiative.

La Société des Arts réunis de la Mayenne, encouragée par les subventions du Conseil général et de l'Administration municipale, cherchera donc par tous les moyens possibles à populariser l'éducation du dessin dans notre département et à former le goût des élèves.

Dans ces conditions, nous aimons à espérer que l'État voudra bien nous encourager de sa haute bienveillance et, s'il est possible, de son concours, notre but étant le même que le sien : propager cet art si utile, longtemps qualifié *art d'agrément*, que l'on peut appeler *art de nécessité*, tant on est unanime à reconnaître qu'il est indispensable à la grande éducation d'un peuple.

TANCRÈDE-ABRAHAM,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne.

XV

ÉTUDE SUR LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

FIGURÉS DANS PLUSIEURS ÉGLISES DU DIOCÈSE DE SOISSONS-LAON.

Extrait de la monographie des vitraux de la cathédrale de Laon, en cours d'impression.

L'étude des instruments de musique au Moyen Age offre un grand intérêt au double point de vue musical et archéologique. Chaque peuple s'est exercé à exprimer, au moyen d'instruments plus ou moins appropriés à leur destination, les sentiments, les émotions que la voix humaine ne pouvait rendre à un degré suffisant. Les monuments de toutes les époques ont perpétué le souvenir de ces orchestres parfois rudimentaires. C'est ainsi que les

artistes du Moyen Age multiplièrent par la peinture, la sculpture en relief ou en creux, les images des instruments qu'ils connurent, épaves des peuples disparus, création ou perfectionnement des nouvelles et vigoureuses races saxonnes, importation, sous l'influence des croisades, de la brillante civilisation arabe. C'est sur les portails et sur les frises, c'est sur les verrières, sur le vélin des manuscrits que les ont retrouvés entre les mains d'exécutants tour à tour hommes ou animaux monstrueux, tantôt couronnés du nimbe des saints ou diables aux figures grimaçantes et burlesques, ceux qui ont voulu, de nos jours, écrire l'histoire de l'art musical. Les manuscrits sont pleins de ces instruments, comme si le moine, dont le pinceau si délicat dessinait les gracieux contours des lettres ornées, avait voulu corriger, par ces motifs de décor, l'austère simplicité des missels et des psautiers. Les pierres tombales elles-mêmes, où l'on ne s'attendait à trouver que les emblèmes de la mort, nous offrent des spécimens curieux d'instruments de musique que le sculpteur gothique place aux mains des personnages accessoires, fidèle à ces habitudes de naïveté, aussi précieuses pour l'historien que pour l'archéologue, qui, reproduisant avec une rigoureuse exactitude les instruments de toutes les sciences, de tous les arts, et jusqu'aux objets les plus usuels, nous permettent de reconstituer, après tant d'années, la vie intime de nos pères, et d'établir, en quelque sorte, l'inventaire de leurs connaissances. Les carrelages émaillés, où l'on retrouve tant de détails de la vie réelle, comprennent également les instruments de musique, dont les différentes dénominations se lisent presque à chaque feuillet des poëmes et fabliaux du temps.

C'est à une étude comparative, dont nous avons puisé les éléments à ces diverses sources, des instruments de musique figurés dans plusieurs églises du Laonnois, que nous consacrons ce mémoire. Les dessins et gravures qui l'accompagneront, et qui sont l'œuvre de M. Midoux, membre et archiviste de la Société académique de Laon, compléteront nos explications. Si un sentiment de réserve facile à comprendre nous en interdit l'éloge, il nous sera permis tout au moins de souligner la scrupuleuse exactitude de ces nombreuses reproductions.

Les limites fixées par le règlement pour la durée des lectures nous obligent à de nombreuses coupures. Si réduit que soit cet

PLANCHE II.

Héliog. Dujardin, Paris

Eudes, imp. Paris

exposé, nous pouvons encore aider à faire mieux connaître les richesses qu'offre à ce point de vue spécial une partie des édifices religieux du diocèse de Soissons-Laon.

CATHÉDRALE DE LAON.

Les verrières de ce vaste monument comprennent un grand nombre d'instruments de musique :

1° Le grand cercle de la rose orientale renferme vingt-quatre médaillons représentant les vieillards de l'Apocalypse. Chacun d'eux tient d'une main un vase de forme allongée, et de l'autre un instrument de musique. Dans ce concert céleste, on compte onze vielles ou violes, six rotes, quatre harpes, deux tambourins et un psaltérion.

2° Dans la lancette de gauche du chevet carré, le peintre verrier a donné à l'un des bergers, auxquels un ange annonce la naissance de Jésus, un syrinx ou flûte de Pan.

3° Dans la rose du nord, consacrée aux arts libéraux, la musique est figurée par une femme frappant successivement trois clochettes suspendues à une tringle placée obliquement.

4° Si l'on passe des vitraux à la sculpture, on voit que des attributs exactement semblables ont été donnés à la musique dans la représentation des mêmes arts libéraux comprise dans les voussures de la grande baie de droite du portail principal de la cathédrale de Laon. Une femme assise, tenant à la main un bâton, se dispose à en frapper cinq clochettes passées aussi dans une tringle accrochée de même obliquement à sa droite.

5° A l'une des archivoltes du porche central du même grand portail on a figuré le roi David jouant de la harpe.

6° Le porche latéral nord, toujours du grand portail, comprend aussi, dans son archivolte, et exactement restitué d'après l'original, un personnage qui n'est autre que Gédéon portant en bandoulière un cor ou olifant.

7° Dans le pavage de la troisième chapelle du collatéral nord du pourtour du chœur, se trouve intercalé un carreau émaillé représentant un joueur de vielle.

8° Enfin on doit signaler tout particulièrement dans la cathé-

drale deux pierres tombales d'une grande importance archéologique, toutes deux en pierre bleue du Nord.

Au nombre des motifs d'ornementation de la première se trouve un ange nimbé, debout sous une arcade ogivale trilobée, vêtu d'une tunique sur laquelle est jeté un manteau élégamment drapé et fermé par une agrafe représentant un quatrefeuille inscrit dans un cercle. Ses ailes dentelées se prolongent jusqu'au sommet de l'arcade, et des trèfles remplissent les intervalles latéraux des lobes. Le corps est cambré et la tête inclinée sur une vielle que soutient la main gauche, tandis que la droite fait vibrer l'instrument.

Nous passons à la seconde pierre tombale. Dans une arcade dont la courbe légèrement ogivale est décorée de cinq lobes, est représenté un chanoine revêtu des ornements liturgiques. Cette arcade est comprise dans un édicule dont les côtés et le sommet renferment une suite d'autres édicules plus petits, superposés, mais dont la description est étrangère à notre sujet. Dans la partie supérieure, on voit le Père Éternel assis tenant une âme, celle du défunt, figurée par un enfant. Un peu au-dessous, à sa droite, sont deux arcades surmontées de pinacles tronqués à imbrications, et contenant chacune un personnage nimbé, dont l'un, le plus éloigné, tient un orgue. A sa gauche aussi, sous deux arcades, sont deux autres personnages, dont le second joue de la vielle.

Dans l'énumération qui précède, tous les instruments de musique appartiennent au treizième siècle, à l'exception de c ux des pierres tombales qui sont du siècle suivant, et de la vielle figurée sur le fragment de carrelage.

BRUYÈRES.

Sur la corniche qui entoure l'abside romane de l'église de Bruyères (onzième siècle), où se trouvent confondus dans un étrange désordre les motifs décoratifs les plus hétérogènes — jamais peut-être la fantaisie du sculpteur ne s'est aussi librement donné carrière — on distingue, au milieu de ce mélange d'animaux, de fleurons, de diables, de personnages de toutes sortes, un porc pinçant de la harpe. Ce n'est certes pas le seul cas d'instruments de musique ainsi rapprochés d'exécutants de ce genre.

PLANCHE III.

Héliog. Dujardin. Paris.

Eudes imp. Paris.

Beaucoup ont vu à la cathédrale de Rouen, au portail des libraires, un porc jouant de la vielle. Il y a à la cathédrale d'Amiens un diable qui s'exerce sur une autre vielle à trois cordes, et il serait facile d'en citer bien d'autres exemples.

TRUCY.

Dans l'église de Trucy, dont la construction est antérieure à celle de l'église de Bruyères, il existe, au grand arc intérieur du côté nord, un tailloir orné de deux instruments de musique à cordes, placés sur la même ligne dans le sens de la longueur, et dont l'un est bizarrement surmonté d'une tête humaine. Ces instruments paraissent être des vielles d'une forme encore très-rudimentaire.

LAFFAUX.

L'intéressante église de Laffaux, du douzième siècle, offre plusieurs modèles d'instruments de musique :

1° On remarque, à l'extérieur du collatéral du midi, un corbeau sur lequel est sculptée, à côté de deux têtes superposées, une vielle renversée qui ne présente aucun caractère particulier.

2° A la naissance du grand arc intérieur de la nef du côté du midi, on voit un cavalier sonnant du cor ou de l'olifant.

3° Dans le sanctuaire, une des nervures est ornée d'une suite de bustes et de figurines, parmi lesquels on distingue un personnage jouant de la harpe.

NOUVION-LE-VINEUX.

Dans l'intérieur de l'église de cette commune, au nord, on reconnaît, dans un cul-de-lampe, un homme à mi-corps jouant de la vielle; ce motif de sculpture appartient au treizième siècle.

MANUSCRITS.

Quelques mots encore des instruments de musique des manuscrits de la bibliothèque de Laon, et cet aperçu sera terminé.

Dans un psautier du quatorzième siècle provenant de Notre-

Dame de Laon, on voit le Roi-Prophète enfermé en quelque sorte dans un grand B majuscule, pinçant une harpe dont la table d'harmonie est fortement échancrée aux deux extrémités.

Dans le champ d'une autre lettre du même manuscrit, un personnage couronné, assis sur un siége en bois, sorte de banc ajouré, tient dans chaque main un marteau dont il frappe alternativement trois clochettes accrochées à une tringle.

Enfin, dans un autre manuscrit de même origine et du même temps, on voit encore plusieurs gracieuses figurines de joueurs de vielle et de rebec.

On n'en finirait pas si l'on voulait rendre compte de tous les instruments figurés dans les lettres ornées ou les encadrements de ces manuscrits. Ceux que nous avons cités suffisent à la description que nous en devons faire.

La répétition si fréquente des divers instruments de musique du Moyen Age, dont il est si aisé de constater la présence dans un grand nombre de monuments, suffit, indépendamment de toute autre preuve, à mettre en relief l'importance donnée à la musique à cette époque.

Les divertissements profanes de tous genres, la poésie et les lais d'amour, les récits épiques ne pouvaient se passer d'elle. La musique était le complément de la *gaie science*. C'était en s'accompagnant de l'un de ces instruments que les ménestrels se livraient à ces brillantes improvisations dans lesquelles la liberté du sarcasme et la hardiesse de la satire s'unissaient aux généreux élans du patriotisme. Trouvères et troubadours célébraient à l'envi les belles appertises d'armes, les prouesses de Roland, les hauts faits des chevaliers de la Table ronde, les enchantements et les noirs maléfices des esprits de ténèbres. Ces récits merveilleux, ces accords émotionnaient délicieusement les habitants de ces sombres forteresses féodales dont la vie se consumait si triste et si monotone, et plus d'une fois le châtelain se dépouilla de son manteau brodé d'or pour en revêtir le musicien-poëte qui avait réjoui et charmé ses heures de solitude et d'ennui.

Mais qu'étaient les services que rendait la musique aux arts profanes auprès du concours qu'elle prêtait au culte religieux? Souvent le poëte liturgique était doublé d'un musicien, ou bien il trouvait dans la confraternité du cloître ou de l'école un inter-

PLANCHE IV.

Héliog Dujardin, Paris

prête harmonieux de sa pensée. Le rhythme poétique inspirait fortement le rhythme musical, qui, à son tour, donnait au premier toute sa grâce et souvent sa vigueur. Les diverses psalmodies, les hymnes plus nombreuses alors qu'aujourd'hui, les proses savantes et imagées d'une facture toujours large, simple et saisissante, les chœurs auxquels se joignait la voix du peuple, telle était la part de la musique dans la liturgie.

Le peuple, moins grossier et ignorant qu'on se le représente souvent aujourd'hui, ne restait pas étranger ou indifférent à ces divertissements et, comme nous venons de le dire, à ces cérémonies; sous le porche des églises ou sur la place retentissante encore de la proclamation de la charte de commune, il prêtait l'oreille aux chants et à la musique du ménestrel, trop épris de son art et trop indépendant pour ne se faire entendre que des puissants du jour. Ainsi en était-il pour la vielle, aussi fêtée au foyer du fier baron qu'à celui de l'humble artisan [1] : son étymologie d'une part, les fabliaux de l'autre, le prouvent surabondamment et témoignent du double caractère populaire et aristocratique des vieilles et entraînantes mélodies auxquelles elle prêtait un charme si communicatif [2].

[1] « Et puis vint au Castiel et s'accointa au *castelain* de Caiens, et dist qu'il « estoit menestreus de viiele, et volontiers demourroit avec lui, s'il lui plaisoit. » *Chr. de Rains,* treizième siècle, p. 54.

Dist Ysengrin, sez que ferai,
Vien-t'en, une vièle sai
Chès un *vilain* qui tote nuit
I assemblent si voisin tuit.....

[2] Vitula, vitulari, se réjouir.

A ses enfants en fet grant joie,
N'est gueres nuit que je ne l'oie,
Par la foi que je doi Sint Père
La viele est et bone et chiere...

Roman du Renard, treizième siècle, 12228 et suivants.

.....Et les oreilles tuit lui tendent,
Bien est avis si bien vièle,
Que parler veille sa vièle.

Gauthier de Coincy, treizième siècle, publié par l'abbé Poquet (Paris, 1857), col. 315, v. 24.

Vous desfendez aux bones genz
Et les dansses et les caroles,
Vièles, tabors et citoles...

Rutebeuf, trouvère du treizième siècle, publié par A. Jubinal (Paris, 1839), t. I, p. 269.

Les instruments que nous devons décrire rentrent dans trois grandes divisions principales :

Instruments à cordes ;
Instruments à percussion ;
Instruments à vent.

La première catégorie comprend la vielle, la rote, la harpe et le psaltérion.

VIELLE.

On appelle ainsi un instrument dont la forme est très-sensiblement celle du violon sans l'échancrure. On la dénommait au onzième siècle « vistula » ou « vidula », que l'on doit traduire par viielle, vielle, vièle, viole. Ces noms désignaient un instrument à cordes frottées, et non celui que l'on voit de nos jours, dans lequel une roue est substituée à l'archet.[1]

L'instrument figuré planche I a deux ouïes de forme semi-elliptique qui occupent le milieu de la table. Les cinq cordes sont soutenues, à une extrémité, par un cordier carré orné de perles, fixé lui-même par trois attaches au corps de l'instrument, et à l'autre extrémité par un cheviller recouvert. L'archet, de grandeur démesurée, est à la droite du personnage. Dans la planche II, le musicien fait vibrer l'instrument ; il tient l'archet de la main droite et actionne les cordes de la gauche. Dans la planche III, il le porte sous le bras droit. L'ange de la pierre tombale de la cathédrale, dont la pose est si recueillie, si empreinte du sentiment musical, fait résonner sous son archet les cordes de sa vielle comme l'exécutant du carreau émaillé dont nous avons parlé.

Dans la vielle, le nombre des cordes, de grosseur inégale, était essentiellement variable. On en comptait trois, quatre ou cinq au gré des sculpteurs ou des miniaturistes, qui n'étaient pas tenus d'être musiciens, ou suivant la fantaisie de l'artiste lui-même, maniant un instrument dont la disposition n'était pas encore entièrement déterminée. Les représentations de vielle annexées à ce mémoire prouvent que le nombre de cinq cordes attribué à cet

1 J'alai à li praelet,
O tot la vielle et l'*archet*,
Si li ai chanté le muset.
Menestriers de vielle, in Chronico Flandriæ, cap. IX.

PLANCHE V

Heliog. Dujardin Paris

Imp. Rudes Paris

instrument par Jérôme de Moravie, religieux, musicien du treizième siècle, n'était pas toujours accepté. Si, dans la planche I, la vielle porte cinq cordes, elle n'en a plus que quatre dans la planche II, et seulement trois dans la planche n° III. On remarquera que les vielleurs tiennent leur instrument de la même manière que les violonistes de nos jours.

La vielle est, de tous les instruments du Moyen Age, celui dont la forme et le mode d'emploi sont, malgré quelques légères variantes, demeurés le mieux caractérisés. C'était aussi celui qui, dès ces âges reculés, exigeait le plus de sûreté d'exécution. Elle devait être l'instrument préféré de ceux qui avaient, à cette époque d'enfance de la musique, quelque sens, quelque intuition de l'harmonie. La vielle ou viole[1] devait, avec quelques modifications de nom et de forme, atteindre une bien autre célébrité, puisque c'est d'elle qu'est dérivé le violon.

ROTE.

La planche IV représente un instrument de musique dont la classification offre de sérieuses difficultés. Son origine est ancienne, puisqu'on le retrouve, tel qu'il apparaît sur les vitraux de Laon, dans la curieuse réunion musicale sculptée sur le chapiteau de l'église de Saint-Georges de Boscherville en Normandie (douzième siècle). La table est percée de quatre ouïes bilobées, les côtés sont fortement échancrés; elle a trois cordes fixées d'un côté à un cheviller, de l'autre à un cordier carré et uni se reliant lui-même au corps de l'instrument par plusieurs attaches. L'archet n'est pas apparent dans la planche IV, mais il est figuré auprès des autres instruments semblables compris dans la rose orientale; cette omission n'a donc pas de portée, et l'on ne peut douter qu'il ne s'agisse ici d'un instrument à cordes frottées, en même temps qu'à cordes pincées dans sa partie supérieure. Quel nom lui donner? Ce n'est pas une vielle, car la forme de celle-ci a toujours été nettement indiquée, et sa table n'a jamais été percée de quatre

1 Car je vis tout en un cerne
Viole, rubèbe, guiterne,
Citole et psaltérion...
. . . . . .

Guillaume de Machault, *Poëme du « temps pastour »*. Bibl. nat. Ms. Fr. n° 7221, f. 75.

ouïes. Serait-ce un crouth? Non encore, car le caractère distinctif de celui-ci est l'échancrure qui permet aux doigts de la main gauche, *traversant le corps même de l'instrument;* de pincer les cordes que fait vibrer l'archet tenu de l'autre main. Ce n'est pas non plus le rubèbe, qui n'avait que deux ouïes, et à laquelle on n'avait donné, aux douzième et treizième siècles, que deux cordes. Ce n'est pas davantage la guiterne, qui, d'après toutes les reproductions qui en ont été faites, n'avait qu'une seule ouïe circulaire et placée au milieu de l'instrument. Doit-on y voir une rote? Il faut convenir que l'instrument dont il s'agit ici présente la plus grande analogie, soit avec celui que tient le roi David dans un vitrail du treizième siècle de la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Troyes, et qui a trouvé place, sous le nom de *rote* [1], dans la savante étude de M. de Coussemaker [2] sur les instruments de musique, soit avec celui appuyé verticalement sur les genoux d'un personnage de l'arbre de Jessé dans un très-curieux psautier à miniatures du même siècle de la Bibliothèque nationale [3]. Telle est aussi notre opinion. Bien plus, cet instrument nous paraît réunir plusieurs des caractères du violoncelle, auquel il a certainement donné naissance. Déjà le musicien de Boscherville le tenait entre les genoux et en jouait à la façon de nos violoncellistes modernes. Peu à peu la caisse s'agrandit, le manche s'allongea, les ouïes s'élargirent, et l'instrument ainsi transformé devint, au seizième siècle, la *basse de viole*, et occupa dès lors dans l'orchestration une place importante.

1 Ge te dirai que je sai faire :
Ge suis juglères de viele,
Si sai de muse et de frestele,
Et de harpe et de chifonie,
De la gigue, de l'armonie,
De l'salteire et en la *rote*
Sai-ge bien chanter une note...

La Response de l'un des deux ribaux, A. Jubinal, t. I, p. 337.

...N'orgue, harpe, ne chyfonie,
Rote, vielle et armonie.....

Estoire de Troie la Grant. Rap. par Roquefort, *État de la poesie française dans les douzième et treizième siècles*.

...Devant eux font le juglero chanter
Rotes et harpes et violes sones.

Garin, trouvère du treizième siècle.

2 *An. arch.*, t. VII, p. 241 et suiv.

3 Fonds latin, 238, bibl. Colbert, f. 133.

PLANCHE VI

Heliog. Dujardin, Paris.

Eudes. imp. Paris

HARPE.

La planche V représente une harpe de petite dimension à onze cordes graduellement décroissantes. Elle en a bien davantage dans l'instrument figuré planche VI. Toutes les deux ont quelques points de ressemblance avec celle que M. de Coussemaker a tirée du manuscrit du neuvième siècle de saint Blaise, dans lequel elle est désignée sous le nom de « cithara anglica ». Elles s'en distinguent notamment quant au nombre d'ouïes, celles du neuvième siècle n'en ayant que deux.

Dans la planche V, la harpe repose sur l'épaule de l'exécutant, dont la main droite soutient l'instrument; dans la planche VI, le harpiste fait courir légèrement ses doigts sur les cordes; d'un côté l'instrument est au repos, de l'autre il vibre sous la rapide pression de l'artiste.

Le renom de la harpe, sa popularité datent surtout du Moyen Age[1]. Sculptée soit sur les portails des cathédrales comme à Amiens, à Laon, ou sur des édifices civils comme la maison des musiciens de Reims, figurée dans les verrières ou finement peinte par les miniaturistes, on sent qu'elle pénétra alors tous les rangs de la société[2].

1 Ce miracle tieng à mouet bel
Cil qui David le pastorel,
Le harpeur.....
...A donc *harpe* il si bien et chante,
Que les Déables toux enchante,
U com David les enchantait
Quant por le roi Saul *harpait.*

GAUTHIER DE COINCY.
(*Loc. cit.*, col 152, v. 167, et col. 321, v. 281.)

...Robert Crespins entre el Palais,
U on cantoit et sons et lais,
Li uns une *harpe*, li autre vijelle.

Philippe MOUSKES, évêque de Tournai en 1274. Ms. Bibl. nat.

2 ... Au siège ala comme jonglere
Si faint que il estait *harpère*,
Il avait apris à chanter
Et lais et notes à *harper*,

Robert WACE, *Roman du Brut*, douzième siècle. Rap. par ROQUEFORT, *loc. cit.*, p. 115.

...Mais la harpe qui tout instrument passe,
Quant sagement bien en joue et compasse,
A la *harpe* partout telle renommée
Qu'autre douceur à li n'est comparée.

Guillaume DE MACHAULT.

Le nombre des cordes, et nos gravures l'ont déjà prouvé, était très-variable, allant de six à vingt-cinq au dire de Guillaume de Machault, qui est demeuré au moins une fois — nous n'en voulons pour démonstration que l'instrument des vitraux de Laon reproduit dans la planche VI — bien au-dessous de la réalité. Cet instrument n'avait pas la grandeur et le poids de ceux de nos jours; il était plus maniable, plus facilement portatif. Un cordon ou courroie permettait de le suspendre au cou du musicien. On remarquera la simplicité et l'élégance des harpes de la rose du chevet de la cathédrale de Laon et en particulier de celle de la planche VI, dont la console se recourbe dans un mouvement très-gracieux, et dont la caisse sonore est arrondie à ses deux extrémités. Cet instrument n'a rien à envier aux plus belles harpes anglaises du même temps.

PSALTÉRION.

La planche VII représente un psaltérion carré monté de treize cordes tendues verticalement sur un châssis rectangulaire, ayant dans le haut et dans le bas six ouïes, et au milieu une ouverture quadrilobée, pratiquée dans la table pour augmenter l'intensité du son. Cet instrument, que l'on pinçait avec le plectre, repose sur la cuisse de l'exécutant, qui le tient de la main gauche. Dans d'autres cas, il était placé sur un piédestal ou console, et les mains seules du musicien étaient en contact avec l'instrument. Le nombre des cordes en était très-variable; elles étaient en or ou d'un alliage d'or et d'argent. Tout porte à croire que leur tension était très-forte, et que c'était là l'une des principales causes de l'emploi du plectre. La forme subit aussi différentes modifications; elle affecta tantôt celle d'un triangle, tantôt celle d'un demi-cercle, ou encore celle d'un bouclier. Parfois même le spaltérion fut rond ou ressembla à un cône tronqué.

Le psaltérion occupait lui aussi une place importante dans l'orchestre du Moyen Age [1]. Il demandait à être manié avec une cer-

[1] *Psaltérion* [il] prend et viele,
Puis *psalterionne* et viele.
Roman de la Rose. Partie de J. de Meung, 21305.

De viele sot et de rote,
De harpe sot et de chorum,
De lire et de *psaltérium*.
Robert Wace, *Roman du Brut*.

PLANCHE VII

Heliog Dujardin Paris

Eudes imp Paris

taine légèreté, une certaine délicatesse. Aussi plus d'une noble dame faisait-elle courir ses doigts sur cet instrument, qui fut surtout en faveur aux douzième, treizième, quatorzième et quinzième siècles.

II. INSTRUMENTS A PERCUSSION.

TAMBOURIN.

La planche VIII représente un tambourin carré, légèrement arrondi aux angles, consistant en une peau tendue sur un cadre ou châssis.

Cet instrument ne se prêtait ni à la poésie, ni au chant; son rhythme saccadé, son frémissement sonore, convenaient mieux à la danse.

Le tambourin était certainement en usage antérieurement à la confection des vitraux de la cathédrale et d'un emploi fréquent dans le nord de la France. On le frappait soit avec la main, soit, et c'était le cas le plus fréquent, avec une baguette terminée par une boule. Il a été sculpté sur la façade de la maison des musiciens à Reims, édifiée au milieu du treizième siècle. L'exécutant le tient sur l'épaule droite, de façon à le faire résonner avec les mouvements de la tête en même temps qu'il soufflait dans une flûte. Nous avons retrouvé ce même instrument en tous points semblables à celui de la planche VIII, dans deux miniatures du psautier de saint Louis, où l'on voit plusieurs femmes portant des tambourins carrés. Deux d'entre elles les font résonner en signe d'allégresse, les tenant de la main gauche et les frappant de la droite [1].

[1] Bibl. nat. Fonds latin n° 10525, f. 53 et 66. Bibl. nat. Fonds Saint-Germain, n° 37.

...Là sont servis joyeusement,
De soulas, et desbatement,
De *tabourins* et de vielles
Et de moult de danses nouvelles.

Roman de la Rose. Partie de J. de Meung, 10575.

...Noise de *tabors* ne de trompe,
Et cliketis de couz d'espées.

Jacques de Baisieux, *li Dis de l'espée*, 128.

TINTINNABULUM.

Nous n'indiquons ici que pour mémoire cette série de clochettes alternativement frappées et formant un carillon dont l'usage s'est conservé dans bon nombre de villes du Nord, après avoir été presque général au Moyen Age.

III. INSTRUMENTS A VENT.

Un des médaillons de la lancette de gauche du chevet de la cathédrale de Laon représente un instrument qui, s'il n'est pas un syrinx, s'en rapproche très-sensiblement. Il ne paraît pas comprendre, — du moins ils ne sont pas apparents, — les tuyaux juxtaposés de longueur inégale qui existent dans la flûte de Pan. Il est possible que le son ne fut produit que par le souffle de l'exécutant, passant à travers les trous pratiqués à l'extrémité supérieure. Cet instrument a été constamment placé de préférence à tout autre dans la main des bergers. Ainsi en a-t-il été dans le médaillon que nous citons.

OLIFANT.

Le cavalier de Laffaut souffle dans un de ces cors qui, sous le nom d'olifant, acquirent une si grande célébrité dans les romans et les poëmes de chevalerie. Gédéon a été, nous l'avons dit au début de ce mémoire, gratifié, par la fantaisie du sculpteur, du même instrument dans la représentation de la scène de la Rosée miraculeuse, sculptée au porche latéral nord.

ORGUE.

L'orgue figuré sur l'une des pierres tombales que nous avons décrites, est d'une trop petite dimension pour que l'on puisse en indiquer le jeu et la disposition.

La plupart des instruments que nous avons étudiés, successivement perfectionnés, se retrouvent tantôt sous leurs vieux noms, tantôt sous des noms nouveaux dans nos orchestres modernes. Mais il en est plusieurs aussi dont l'usage a été abandonné, et dont

PLANCHE VIII

Héliog Dujardin, Paris

le souvenir ne survivrait pas aux édifices et aux manuscrits qui nous en ont transmis l'image, si l'on ne s'attachait, avant leur disparition, à en conserver le type dans les études archéologiques. Tel a été le but de notre travail et l'objet des gravures qui y sont jointes. N'était-ce pas répondre ainsi au vœu de l'Administration des Beaux-Arts qui, dans ces dernières années, a prescrit, dans de pressantes circulaires, de recueillir et de vulgariser tout ce qui rentrait, à un titre quelconque, dans son domaine?

A. DE FLORIVAL,
Secrétaire général de la Société académique de Laon.

XVI

LA TABLATURE DES GUITARES ESPAGNOLES ET ITALIENNES

A L'AIDE D'UNE MÉTHODE ITALIENNE PUBLIÉE A VENISE ET A ROME DANS LA PREMIÈRE PÉRIODE DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

L'année dernière, nous étions admis pour la seconde fois, Messieurs, à venir vous faire part de nos recherches au sujet d'un manuscrit espagnol contenant de la musique indiquée en lettres et en chiffres, dont le système nous paraissait inconnu.

Cependant, après examen, nous fûmes amené à conclure que cette prétendue musique chiffrée n'était autre qu'une tablature d'accords; mais faute de points de repère, ces recherches en restèrent là dans cette lecture.

En terminant cette courte note, nous invitions les musicographes et autres amateurs à faire des recherches, tout en nous réservant de pousser plus loin nos investigations. Aujourd'hui, nous sommes heureux de pouvoir en terminer avec cette question de lecture musicale.

M. Ch. E. Ruelle, conservateur à la Bibliothèque Sainte-Gene-

vière, qui a bien voulu nous faire plusieurs communications sur la musique des anciens et surtout sur la musique grecque, crut reconnaître certains rapprochements entre le *manuscrit du seigneur de Roncherolle* et une *méthode de guitare espagnole*[1] imprimée à Venise et appartenant à M. le marquis Dequeux Saint-Hilaire, méthode que ce dernier mit fort gracieusement à notre disposition.

Au premier examen, nous reconnûmes que le système employé dans cette méthode était le même que celui du manuscrit espagnol; en effet, à quelques variantes près, les mêmes tablatures s'y retrouveront chiffre pour chiffre.

Quelque temps après, nous apprenions que cette méthode était en usage au dix-septième siècle en Italie; un des conservateurs de la Bibliothèque nationale nous fit connaître qu'une méthode semblable avait été publiée à Rome et en était même à la quatrième édition, et que la Bibliothèque en possédait un exemplaire très-rare, il est vrai.

Après avoir consulté l'*Harmonie universelle* du P. Mersenne, nous n'avions plus de doute, et nous possédions non pas un système d'amateur, mais un système adopté non-seulement en Italie, mais en France, en Espagne, et probablement en usage dans tout le reste de l'Europe au dix-septième siècle.

Nous voilà donc en présence d'une de ces nombreuses évolutions si fréquentes en ce monde et surtout pour les sciences et les arts. Il y a deux cent cinquante ans, des *tablatures chiffrées* ou *lettrées* étaient employées non-seulement pour les guitares, mais pour tous ses congénères et pour d'autres instruments : pour ceux à cordes pincées, tels que les luths, les théorbes, les mandolines et les guitares; pour ceux à cordes frottées, comme l'ancienne chifonie et les vielles plus modernes, etc. Ces tablatures étaient destinées à SIMPLIFIER LA LECTURE et surtout éviter l'emploi de la copie et de la gravure de musique, extrêmement dispendieuses pour l'époque.

[1] Vero et facil modo d'imparare a sonare, et accordare da sa medesimo la chitarra spagnola, non solo con l'alfabetto et accordatura ordinarii, ma anco con un' altro alfabetto, et accordatura straordinarii, nuovamente inventati da Pietro Milioni, et Lodovico Monte compagni. *Con una rigola per imparare il modo d'accordare sei chitarre, per poterle sonare insieme in concerto, ciascuna per differente chiave.* Con licenza de superiori. In Venetia, presso Angelo Salvadori. Si vende in Frezaria.

Inutile d'ajouter que les instruments à clavier tels que les clavecins et les orgues en possédaient de bien plus compliquées.

Mais aujourd'hui combien le savent? Ce n'est qu'après avoir frappé en vain à plusieurs portes, après m'être adressé aux érudits, qui eux-mêmes se sont reportés aux anciens auteurs du dix-septième siècle, que nous avons pu avec eux reconstituer, pour un moment, un de ces systèmes démodés, disparus, qui cependant ont été l'une de nos transitions musicales les plus importantes, puisqu'ils ont été l'un des premiers moyens employés pour représenter graphiquement les groupes harmoniques.

Mais revenons à cette *méthode italienne de guitare espagnole* qui devient notre *Deus ex machina,* et commençons par vous en donner le texte et la traduction.

TEXTE	TRADUCTION
Vero et facil modo d'imparare a sonare, et accordare dase medesimo la chitarra spagnola, non solo, con l'alfabetto et accordatura ordinarii ma anco con un' altro alfabetto, et accordatura straordinarii, nuovamente inventati da Pietro Milioni, et Lodovico Monte Compagni.	Moyen facile et véritable d'apprendre à jouer de la guitare espagnole et à l'accorder soi-même, non-seulement avec l'alphabet et l'accord ordinaires, mais encore avec un autre alphabet et accord extraordinaires, nouvellement inventé par Pierre Milioni et Louis Monte Compagni.
Con una regola per imparare il modo d'accordare sei chitarre, per poter le sonare insieme in concerto, ciascuna per diferente chiave.	Avec une règle pour apprendre le moyen d'accorder six guitares pour pouvoir les faire jouer ensemble en symphonie, chacune au moyen d'une clef différente.
Con licenza de superiori.	Avec permission de l'autorité.
In Venetia, presso Angelo Salvadori.	A Venise, chez Angelo Salvadori.
Si vende in Trezario.	Se vend dans Trezario.

Une main dessinée avec les indications des doigts.

Police.	Pouce.
Indice.	Index.
Medio.	Médius.
Anulaire.	Annulaire.
Auriculare.	Auriculaire

TEXTE

—

Dichiaratione.

Volendo dunque da se medesimo imparare a sonare di chitarra spagnola con l'alfabetto ordinario quà è il seguente è necessario imparare à mente detto alfabetto quale è composto di lettere, et sotto di esse visono nove linee quale significano le nove corde della detta chitarra, et sopra dette linee vi e la dichiaratione del detto che si deve porre sopra dette corde, et à quanti tasti. Volendo poi imparare con l'alfabetto straordinario vada à caste sei, che sar à composto con l'istesse dichiarationi.

TRADUCTION

—

Explication.

Voulant donc apprendre soi-même à jouer de la guitare espagnole avec l'alphabet ordinaire ci-dessous et le suivant, il faut apprendre par cœur ledit alphabet qui est composé de lettres, et sous ces lettres se voient neuf lignes (*représentant les cinq cordes, quatre doubles cordes accordées à l'unisson et une chanterelle. Voir plus loin nos explications*) qui indiquent les neuf cordes de ladite guitare, et au-dessus desdites lignes est l'explication du doigt que l'on doit poser sur lesdites cordes, et à combien de touches. Voulant ensuite apprendre avec l'alphabet extraordinaire, allez à six feuillets; cet alphabet sera composé avec les mêmes explications.

ALPHABET ORDINAIRE.

Alfabeto ordinario.

✠

A doi tasti il medio.
A doi tasti l'anulare.
La terza vota.
La seconda vota.
La prima vota.

A

A doi tasti l'indice.
Vota.
Vota.
A tre tasti l'anulare.
A tre tasti l'auriculare.

B

A tre tasti l'anulare.
A doi tasti il medio.
Vota.

Alphabet ordinaire.

✠

A deux touches le médius.
A deux touches l'annulaire.
La troisième vide.
La seconde vide.
La première vide.

A

A deux touches l'index.
Vide.
Vide.
A trois touches l'annulaire.
A trois touches l'auriculaire.

B

A trois touches l'annulaire.
A deux touches le médius.
Vide.

TEXTE	TRADUCTION
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Vota.	Vide.
C	**C**
Vota.	Vide.
Vota.	Vide
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
D	**D**
Vota.	Vide.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
A doi tasti l'anulare.	A deux touches l'annulaire.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Vota.	Vide.
E	**E**
Vota.	Vide.
Vota.	Vide.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
F	**F**
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
A doi tasti l'anulare.	A deux touches l'annulaire.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Vota.	Vide.
Vota.	Vide.
G	**G**
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
H	**H**
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.

TEXTE	TRADUCTION
—	—
J	J
Vota.	Vide.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Vota.	Vide.
K	K
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
L	L
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Vota.	Vide.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
M	M
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
N	N
A re tasti il medio.	A trois touches le médius.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A quatro tasti l'anulare.	A quatre touches l'annulaire.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
O	O
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Vota.	Vide.
Vota.	Vide.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
P	P
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire

TEXTE	TRADUCTION
—	—
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Q overo Gz	Q ou Gz
A quatro tasti l'anulare.	A quatre touches l'annulaire.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
R overo Hz	R ou Hz
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A quatro tasti il medio.	A quatre touches le médius.
A quatro tasti l'anulare.	A quatre touches l'annulaire.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
V overo Pz	V ou Pz
A quatro tasti l'anulare.	A quatre touches l'annulaire.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
X overo Kz	X ou Kz
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A quatro tasti l'anulare.	A quatre touches l'annulaire.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.

ALPHABET EXTRAORDINAIRE

TEXTE	TRADUCTION
—	—
Alfabeto straordinario inventato.	*Alphabet extraordinaire nouvellement inventé.*
✠	✠
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
La prima vota.	La première vide.

TEXTE	TRADUCTION
A	**A**
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A doi tasti l'anulare.	A deux touches l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
B	**B**
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Vota.	Vide.
Vota.	Vide.
C	**C**
Vota.	Vide.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
A doi tasti l'auriculare.	A deux touches l'auriculaire.
D	**D**
Vota.	Vide.
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
Vota.	Vide.
Vota.	Vide.
E	**E**
Vota.	Vide.
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
Vota.	Vide.
Vota.	Vide.
F	**F**
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
Vota.	Vide.
G	**G**
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.

TEXTE	TRADUCTION
—	—
Vota.	Vide.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
H	**H**
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A quatro tasti l'anulare.	A quatre touches l'annulaire.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
J	**J**
Vota.	Vide.
A tre tasti il medio.	A trois touches le médius.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Vota.	Vide.
K	**K**
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A quatro tasti l'anulare.	A quatre touches l'annulaire.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
L	**L**
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
M	**M**
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A trois touches l'auriculaire.
N	**N**
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A doi tasti l'indice.	A deux touches l'index.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Vota.	Vide.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.

TEXTE	TRADUCTION
—	—
O	O
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.
A doi tasti l'anulare.	A la deuxième touche l'annulaire.
A tre tasti l'auriculare.	A la troisième touche l'auriculaire.
P	P
A tre tasti l'anulare.	A trois touches l'annulaire.
A quatro tasti l'auriculare.	A quatre touches l'auriculaire.
A doi tasti il medio.	A deux touches le médius.
Vota.	Vide.
Al primo tasto l'indice.	A la première touche l'index.

—

Quando sara posto à memoria uno delli retroscritti alfabetti, overo ambedua, si potra cominciare a sonare le sonate, quali più dilettaranno, avertendo di dare tutte le botte che sono la linea al ingiù, et quelle sono sopra la linea al insù, secondo si trovaranno poste. Quando si trovaranno alcuni punti fermi, bisogna trattenere la mano, andando un poco più adagio del solito; quando anco si trovaranno doi punti, bisogna fermarsi al quanto che cosi si sonaranno le sonate a tempo. Quando si trovara due mani, l'una che guarda all' altro, bisogna fare doi volte quella parte di sonata d'una mano all' altra, perche quelle servono per replicare.

—

Quand on aura mis dans sa mémoire un des alphabets ci-dessus écrits ou tous les deux, on pourra commencer à jouer les sonates qui plairont le plus, en ayant soin de donner toutes les *bottes* qui sont sur la ligne de dessous, selon qu'elles se trouvent placées. Quand il se trouve quelques points fermes, il faut entretenir la main, en allant un peu plus lentement que d'habitude. Quand encore il se trouve deux points, il faut s'arrêter un peu (*un moment*). Ainsi se joueront les sonates en mesure. Quand il se trouve deux mains, l'une qui garde l'autre, il faut faire deux fois cette partie de sonate d'une main à l'autre, parce que celles-ci servent pour répéter.

TEXTE

—

Modo d'accordare per sonare con l'alfabeto ordinario.

La quinta si pueve accordare a suo piacere.

La quarta si deve accordare con la quinta tastata al quinto tasto à voce eguale.

La terza si deve accordare con la quarta tastata al quinto tasti à voce eguale.

La seconda si deve accordare con la terza tastata al quarto tasto à voce eguale.

La prima si deve accordare con la seconda tastata al quinto tasto à voce eguale.

Quand si e accordata in questa maniera, si deve poi toccare la prima tastandola al terzo tasto con la terza vota.

La quarta si deve accordare con la quinta tastata al quinto tasto à voce eguale.

La terza si deve accordare con la quarta tastata al quinto tasto à voce eguale.

La seconda si deve accordare con la terza tastata al quarto tasto à voce eguale.

La prima si deve accordare con la seconda tastata al quinto tasto à voce eguale.

Quando si e accordata in questa maniera, si deve poi toccare la

TRADUCTION

—

Manière de s'accorder pour jouer avec l'alphabet ordinaire.

On peut accorder la cinquième à sa volonté (ex. : *ré*).

On doit accorder la quatrième avec la cinquième touchée à la cinquième touche à voix égale (*sol*).

On doit accorder la troisième (*ut*) avec la quatrième (*sol*) touchée à la cinquième touche (*ut*) à voix égale.

On doit accorder la seconde (*mi*) avec la troisième (*ut*) touchée à la quatrième touche (*mi*) à voix égale.

On doit accorder la première (*la*) avec la seconde (*mi*) touchée à la cinquième touche (*la*) à voix égale.

Quand on l'a accordée de cette manière, on doit ensuite toucher la première (*la*) en la touchant à la troisième touche (*ut*) avec la troisième à vide (*ut*).

On doit accorder la quatrième (*sol*) avec la cinquième (*ré*) touchée à la cinquième touche (*sol*) à voix égale.

On doit accorder la troisième (*ut*) avec la quatrième (*sol*) touchée à la cinquième touche (*ut*) à voix égale.

On doit accorder la seconde (*mi*) avec la troisième (*ut*) touchée à la quatrième touche (*mi*) à voix égale.

On doit accorder la première (*la*) avec la seconde (*mi*) touchée à la cinquième touche à voix égale.

Quand on l'a accordée de cette manière, on doit ensuite toucher la

TEXTE

prima tastandola al terzo tasto con la terza vota.

La seconda tastandola al terzo tasto con la quarta vota.

La terza tastandola al secondo tasto con la quinta vota.

La quarta tastandola al secondo tasto con la prima vota.

La quinta tastandola al secondo tasto con la seconda vota.

TRADUCTION

première (*la*) en la touchant à la troisième touche (*ut*) avec la troisième vide (*ut*).

La seconde (*mi*) en la touchant à la troisième touche (*sol*) avec la quatrième vide (*sol*).

La troisième (*ut*) en la touchant à la seconde touche (*ré*) avec la cinquième vide (*ré*).

La quatrième (*sol*) en la touchant à la seconde touche (*la*) avec la première vide (*la*).

La cinquième (*ré*) en la touchant à la seconde touche (*mi*) avec la seconde vide (*mi*).

Modo di accordare per sonare con l'alfabeto straordinario.

La quinta si pueve accordare à suo piacere.

La quarta si deve accordare con la quinta tastata al quarto tasto à voce eguale.

La terza si deve accordare con la quarta tastata al quarto tasto à voce eguale.

La seconda si deve accordare con la terza tastata al quinto tasto à voce eguale.

La prima si deve accordare con la seconda tastata al quinto tasto à voce eguale.

Quando si è fatto questa accordatura, si deve poi toccare la prima tastandola al secondo tasto con la terza vota.

Manière d'accorder pour jouer avec l'alphabet extraordinaire.

On peut accorder la cinquième (*ré par exemple*) à sa volonté.

On doit accorder la quatrième (*fa♯*) avec la cinquième (*ré*) touchée à la quatrième touche (*fa♯*) à voix égale.

On doit accorder la troisième (*si*) avec la quatrième (*fa♯*) touchée à la cinquième touche (*si*).

On doit accorder la seconde (*mi*) avec la troisième (*si*) touchée à la cinquième touche (*mi*).

On doit accorder la première (*la*) avec la seconde (*mi*) touchée à la cinquième touche (*la*).

Quand on a fait cet accord, on doit ensuite toucher la première (*la*) en la touchant à la seconde touche (*si*) avec la troisième vide (*si*).

TEXTE

—

La seconda tastandola al primo tasto con la quarta vota.

La terza tastandola al terzo tasto con la quinta vota.

La quarta tastandola al terzo tasto con la prima vota.

La quinta tastandola al terzo tasto con la seconda vota.

—

Regola per imparare il modo d'accordare sei chitarre per poterle sonare insieme in concerto, sonandole ciascheduna per diferente chiave, però con l'accordatura ordinaria.

Volendo sonare uno per B, l'altro per A, bisogna che quello che vuole sonare per B accordi la terza della sua chitarra sopra la quarta di quella sonara per A. C-A. volendo sonare uno per C, l'altro per A, bisogna che quello che vuole sonare per C accordi la quinta della sua chitarra sopra la quarta di quello che sonara per A.

F. A. — Volendo sonare un per F, l'altro per A, bisogna che quello che vuole sonare per F accordi la terza della sua chitarra sopra la quinta di quello che sonara per A tastata per o al primo tasto.

G. A. — Volendo sonare un per

TRADUCTION

—

La seconde (*mi*) en la touchant à la première touche (*fa*♯) avec la quatrième vide (*fa*♯).

La troisième (*si*) en la touchant à la troisième touche (*ré*) avec la cinquième vide (*ré*).

La quatrième (*fa*♯) en la touchant à la troisième touche (*la*) avec la première vide (*la*).

La cinquième (*ré*) en la touchant à la troisième touche (*fa*♯) avec la seconde vide (*fa*♯).

—

Règle pour apprendre la manière d'accorder six guitares pour pouvoir jouer ensemble en symphonie, en les jouant chacune par une clef différente, mais avec l'accord ordinaire.

Voulant jouer l'un par B, l'autre par A, il faut que celui qui veut jouer par B accorde la troisième (*corde*) de sa guitare sur la quatrième de celui qui jouera par A. C-A voulant jouer l'un par C, l'autre par A, il faut que celui qui veut jouer par C accorde la cinquième (*corde*) de sa guitare sur la quatrième de celui qui jouera par A.

F. A. — Voulant jouer l'un par F, l'autre par A, il faut que celui qui veut jouer par F accorde la troisième (*corde*) de sa guitare sur la cinquième de celui qui jouera par A touchée pour cela à la première touche.

G. A. — Voulant jouer l'un par

TEXTE	TRADUCTION
G, l'altro per A, bisogna che quello vuole sonare per G accordi la terza della sua chitarra sopra la quinta di quello sonara per A.	G, l'autre par A, il faut que celui qui veut jouer par G accorde la troisième (*corde*) de sa guitare sur la cinquième de celui qui jouera par A.
I. A. — Volendo sonare un per I, l'altro per A, bisogna quello que vuole sonare per I accordi la seconda della sua chitarra sopra la quinta di quello sonara per A.	I. A. — Voulant jouer l'un par I, l'autre par A, il faut que celui qui veut jouer par I accorde la seconde (*corde*) de sa guitare sur la cinquième de celui qui jouera par A.

RÉSUMÉ DE LA BROCHURE.

Une fois les deux alphabets appris par cœur, le guitariste accordait son instrument. 1° *Alphabet ordinaire;* pour cet accord l'exécutant accordait d'abord sa cinquième corde à volonté, soit *ré,* puis ensuite il accordait les autres en établissant des intervalles de quarte entre elles, à l'exception de l'intervalle de la 2° à la 3° corde qui devait être d'une tierce. 2° *Alphabet extraordinaire;* cet accord consistait surtout dans le déplacement de l'accord caractéristique de la tierce; les cordes étaient alors accordées ainsi : *ré, fa* ou *fa♯, si, mi, la.* Pour la consonnance des accords, la tierce majeure (*ré fa♯*) était préférable. Dans les ouvrages que nous citons il en est très-peu question. Les probabilités sont donc que l'*accord extraordinaire,* comme son nom l'indique, n'était que l'exception, tandis que l'*alphabet ordinaire* était évidemment la règle suivie le plus souvent par les guitaristes.

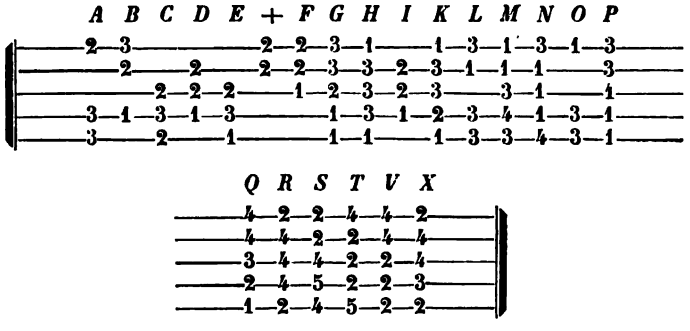
Pour faire jouer les six guitares en symphonie, on changeait l'accord de chacune d'elles afin que la mélodie à l'unisson produisît pour l'oreille des accords consonnants et principalement des quartes et des quintes.

ALFABETTO ET INTAVOLATURA PER LA CHITARRA SPAGNUOLA

+	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N
2	2	3	—	—	—	2	3	1	—	1	3	2	3
2	—	2	—	2	—	2	3	3	2	3	1	1	1
—	—	—	2	2	2	1	2	3	2	3	3	3	1
—	3	1	3	1	3	—	1	3	2	2	4	4	1
—	3	—	2	—	1	—	1	1	—	1	3	3	4

O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z	&	?	℞	•
1	3	4	2	2	4	4	2	5	3	4	2	3	
—	3	4	4	2	2	4	4	5	5	3	2	3	
—	1	3	4	4	2	2	4	4	5	1	4	5	
3	1	2	4	5	3	2	3	3	5	2	5	6	
3	1	1	2	4	5	2	2	1	3	1	3	5	

Tablature du manuscrit espagnol de Corbie se rapportant presque chiffre pour chiffre avec celle de la méthode italienne, sauf pour les signes Y, Z, &, ?, ℞, qui ne figurent que dans la tablature précédente.



Il y a quelques différences pour les chiffres; mais après un mûr

examen nous avons pu nous rendre compte que ces tablatures étaient identiques, que les différences n'avaient été causées que par des chiffres douteux, plus ou moins bien formés par le copiste de Corbie; ces changements n'ayant lieu que sur le 1 et sur le 2, le 2 pour le 3, il nous a donc été facile de rétablir la concordance.

De là à établir la tablature de l'alphabet extraordinaire il n'y avait qu'un pas; le voici :

A B C D E + F G H I K L M N O P[1]

2	3				2	2	3	1		1	3	1	3	1	3
1	3	1	3	1	3	3	4	4	3	4	2	2	2	1	4
1	1	3	3	3	1	2	3	4	3	4	1	1	2	1	2
2		2		2	4	4		2	1	1	3	3		2	
3		2		3			1	1		1	3	3	4	3	1

Nous laisserons de côté la suite de cette brochure, qui contient une série de danses et de chants notés[2] à l'aide de ces lettres et de ces *bottes* dont il était question tout à l'heure; toutes ces mélodies sont accompagnées de lettres semblables.

Nous en avons donné deux exemples dans la communication de l'année dernière.

Il nous reste donc à lire, à déchiffrer ces accords qui nous paraissaient mystérieux hier, mais que nous croyons avoir devinés aujourd'hui. Toutefois, avant de pousser plus loin nos investigations, il n'est pas sans intérêt d'étudier sommairement l'instrument lui-même, en puisant des renseignements dans les publications d'hommes compétents : M. Chouquet, conservateur du Musée instrumental du Conservatoire, et MM. Mahillon frères, du Conservatoire royal de Bruxelles.

Nous consulterons aussi le P. Mersenne, qui n'est pas toujours une autorité absolue, mais qui néanmoins nous aidera beaucoup à étudier les points obscurs.

La *guitare proprement dite* ou *guiterne*. Elle se compose d'une caisse sonore garnie d'une *rose* et complétée par un manche divisé

[1] Les indications pour l'alphabet extraordinaire ne vont pas plus loin que la lettre P.

[2] Dans ces sortes d'ouvrages, l'exécutant doit toujours connaître par cœur la mélodie qu'il avait à chanter, car elle n'est jamais indiquée, et la tablature ne porte exclusivement que sur les accords à placer sous la *mélodie*.

en 8 *touches* garnies chacune d'un *sillet;* sur ce manche sont tendues, à l'aide d'un chevalet et de chevilles, des cordes filées d'argent ou de boyau. Elle est accordée ainsi, *mi, la, ré, sol, si, mi,* c'est-à-dire par quartes à l'exception d'un intervalle caractéristique de tierce placé entre la 2e et la 3e corde (*sol-si*).

La guitare qui nous occupe est un instrument identique d'origine espagnole et joué avec succès à la même époque en Espagne, en Sicile et en France [1]. Cette guitare avait dix cordes qui n'en faisaient en réalité que cinq, car elles étaient doubles et accordées à l'unisson ou à l'octave, disposition que nous trouvons dans la plupart des instruments à cordes de cette époque, sans compter les *cordes de sympathie,* qui résonnaient harmoniquement et renforçaient les cordes à l'unisson mises en vibration par le plectre ou l'archet. Le plus souvent on montait cet instrument à l'aide de 4 cordes doubles (unisson ou octave) et d'une chanterelle simple. On l'accordait *ré, sol, ut, mi, la,* succession de quartes, à l'exception de l'intervalle de tierce (*ut, mi*). M. Mahillon nous apprend dans son nouveau catalogue descriptif que certains guitaristes accordaient une seconde majeure au-dessous de l'accord précédent; mais dans le courant du dix-septième siècle le premier fut le plus en usage. En tout cas, cette modification d'accord ne changerait en rien notre système de lecture. Il en est de même pour l'accord extraordinaire qui était accordé en tierce majeure ou en tierce mineure (pour l'intervalle caractéristique, bien entendu).

L'étendue de la guitare espagnole était de deux octaves et d'une tierce mineure; sa musique s'écrivait et s'écrit encore pour les rarissimes guitaristes une octave au-dessus des notes réelles.

Aussi bien pour la guitare à six cordes que pour celle à cinq, il était très-difficile pour l'exécutant de jouer dans certaines tonalités. On obviait à ces inconvénients à l'aide du *capo tasto,* mécanisme qui formait accidentellement un nouveau sillet, ce qui haussait l'instrument d'un ton ou d'un ton et demi. On pouvait également le baisser, mais seulement d'un demi-ton, en desserrant les cordes (scordatura). Il n'y a donc rien d'étonnant de trouver certaines

[1] Ce classement ne doit pas étonner. Au dix-septième siècle, l'école musicale espagnole était la meilleure pour la guitare; l'Italie venait ensuite, et la France venait en dernier, non-seulement pour la guitare, mais pour toute la musique.

guitares accordées dans d'autres tonalités, mais dans ce cas, à l'aide de cordes de grosseurs proportionnées pour la sonorité.

Les Italiens comptaient leurs cordes de l'aigu au grave, et les Français à l'inverse du grave à l'aigu; c'est ce qui nous a un moment embarrassé dans notre démonstration. Le P. Mersenne, dans son *Harmonie universelle*, a confondu, à notre avis, la manière de compter des Italiens. En suivant à la lettre les indications de Mersenne, nous obtenions dans la tablature, non pas des accords consonnants, mais d'affreuses dissonances. Mais en prenant l'idée première, c'est-à-dire le numérotage de l'aigu au grave (ne désignons-nous pas aujourd'hui la grosse corde du violon comme quatrième?), tout au contraire, nous obtiendrons toujours des accords harmonieux, bien qu'ils ne soient pas toujours corrects au point de vue harmonique.

Ne perdons pas de vue que le système musical était encore dans l'enfance, bien qu'en pleine gestation depuis des siècles; que la sensible était à peine connue, que le système embrouillé des hexacordes et des muances [1] régnait encore partout, que la mesure n'existait dans l'état où elle est aujourd'hui, etc., etc.

Tenons donc compte, pour le moment, de ces accords sinon corrects, du moins agréables, car le compositeur et le virtuose s'en tenaient là; l'exécutant cherchait à exceller sur l'instrument, à plaire aux princes, aux dames qui constituaient à peu près tout le public, et n'avait pas à examiner s'il était resté classique ou s'il avait créé des accords en dehors des formes voulues.

Pour reprendre notre démonstration, nous figurons graphiquement la portion du manche de la guitare que nous étudions, de ses huit touches garnies de sillets et de ses cordes.

(Chaque touche représente un demi-ton diatonique ou chromatique.)

[1] Le P. Martini parle des muances comme d'un usage habituel en Italie en 1774, tant est puissante la force de l'habitude et de la sainte routine. Cf. *Histoire de la notation musicale, etc.*, de MM. E. David et Mathis Lussy, in-4°, Paris, 1882. L. IV, ch. II, p. 91.

GUITARE ACCORDÉE POUR L'ALPHABET ORDINAIRE

	5e Ré	4e Sol	3e Ut	2e Mi	1re La
	quarte	*quarte*	*tierce*	*quarte*	
1re Touche.	ré♯ mi♭	sol♯ la♭	ut♯ ré♭	fa♮ mi♯	la♯ si♭
2e.	mi♮ fa♭	la♮ sol×	ré♮ ut×	fa♯ sol♭	si♮ ut♭
3e.	fa♮ mi♯	la♯ si♭	ré♯ mi♭	sol♮ fa×	ut♮ si♯
4e.	fa♯ sol♭	si♮ mi♭	mi♮ la♭	sol♯ la♭	ut♯ ré♭
5e.	sol♮ fa×	ut♮ si♯	fa♮ mi♯	la♮ sol×	ré♮ ut×
6e.	sol♯ la♭	ut♯ ré♭	fa♯ sol♭	la♯ si♭	ré♯ mi♭
7e.	la♮ sol×	ré♮ ut×	sol♮ la×	si♮ ut♭	mi♯ fa♭
8e.	la♯ si♭	ré♯ mi♭	sol♯ la♭	ut♮ si♯	fa♮ mi♯

Voyez au verso la démonstration graphique pour l'alphabet extraordinaire, d'après nos suppositions.

GUITARE ACCORDÉE POUR L'ALPHABET EXTRAORDINAIRE

	5e Ré	4e Fa♯ (×)	3e Si	2e Mi	1re La
	tierce	*quarte*	*quarte*	*quarte*	
1re Touche.	ré♯ mi♭	sol♮ fa×	ut♮ si♯	fa♮ mi♯	la♯ si♭
2e.	mi♮ la♭	sol♯ la♭	ut♯ ré♭	fa♯ sol♭	si♮ ut♭
3e.	fa♮ mi♯	la♮ sol×	ré♮ ut×	sol♮ fa×	ut♮ si♯
4e.	fa♯ sol♭	la♯ si♭	ré♯ mi♭	sol♯ la♭	ut♯ ré♭
5e.	sol♮ fa×	si♮ ut♭	mi♮ fa♭	la♮ sol×	ré♮ ut×
6.	sol♯ la♭	ut♮ si♯	fa♮ mi♯	la♯ si♭	ré♮ mi♭
7e.	la♮ sol×	ut♯ ré♭	la♯ sol♭	si♮ ut♭	mi♮ fa♭
8e.	la♯ si♭	ré♮ ut×	sol♮ fa×	ut♭ si♯	fa♮ mi♯

Pour traduire les accords du guitariste dans ces deux suppositions, il ne nous resterait plus qu'à reprendre *ligne* à *ligne* (corde

à corde) et *lettre* à *lettre* pour trouver les notes usuelles et les traduire en notation actuelle.

Voici ce que nous dit Mersenne sur ces instruments :

« Les premières guiterres, dont l'invention est, ce semble, venue d'Espagne, n'avaient que quatre rangs de cordes, dont le premier est simple, qui s'appelle chanterelle comme la première des autres instruments, parce qu'elle sert à la partie du dessus, et qu'elle chante souvent le *sujet*. « Il donne la figure de l'instrument et continue ainsi : « Or cette première figure représente fort bien lesdites guiterres, dont le manche est divisé en huit touches, afin que chaque corde puisse monter jusques à l'*hexacorde mineur*. Le côté gauche montre son épaisseur, et les ornements et figures que les facteurs y ajoutent pour l'enjoliver et l'enrichir; mais ils ont un soin particulier que la rose en soit bien faite. Quant à l'autre figure qui suit, elle montre tout ce qui appartient à la guiterre à cinq rangs, dont on use maintenant; ces cinq rangs ont dix cordes et chevilles, et le manche a huit touches comme le précédent. Mais il y a plusieurs choses dans cette figure qui manquent à l'autre; premièrement l'accord par notes dont la première répond à la 5e ou dernière corde, la seconde à la 4e, la 3e à la 3e, la 4e à la 2e, et la 5e à la chanterelle; ce que signifient les nombres de dessus; ces notes se prononcent ainsi, *ré, sol, ut, mi, la :* par où l'on voit que le son de la 5e corde est plus haut d'un ton que celui de la 3e; ce qui est particulier à l'accord de la guiterre [1].

« Or, outre cet accord par note, il est encore marqué avec les lettres ordinaires de la tablature, dont le premier en descendant, lequel est vis-à-vis de la rose, commence à donner le ton tel *que l'on veut* à la 3e corde, dont le son à vide est marqué par les lettres *aa;* or le *c* de la même corde doit être mis à l'unisson de l'*a* de la 5e, et puis il faut mettre le *c* de la 5e à l'unisson de l'*a* de la 2e; le *d* de cette 2e à l'unisson de l'*a* de la 4e, et le *c* de cette 4e à l'unisson de l'*a* de la chanterelle. Il est aisé de juger des autres par leurs lettres; par exemple, le dernier donne aussi le même accord par unisson; ce qui arrive semblablement à celui du milieu,

[1] D'après le P. Mersenne, la progression du grave à l'aigu n'avait pas été toujours suivie rigoureusement pour les cordes de ces instruments.

si l'on considère les six premiers rangs des lettres, car les deux derniers font l'octave.

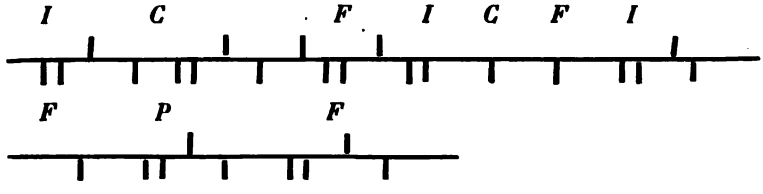
« Quant à la tablature, elle est ici de deux façons, à savoir à l'italienne par les nombres, et à l'espagnole par les caractères qui sont sur les lettres. »

Mersenne recommande de les comparer l'une à l'autre et en donne des exemples plus ou moins compréhensibles... il décrit un peu plus loin les batteries nommées *bottes* par les Italiens.

« Les Italiens, dit-il, n'ont besoin que des lettres capitales pour leur tablature, comme l'on voit dans celle que Pierre Million (c'est notre méthode) fit imprimer à Rome l'an 1624, qui commence cette chanson à la page 61, avec les trois lettres qui sont dessus

G B G

una vecchia sdentata et banora : et lorsqu'ils veulent marquer les batteries, ils mettent une petite ligne semblable à un I sur la règle quand on bat en montant, et dessous lorsqu'il faut battre en descendant :



« Ambroise Colomna [1] use de la même tablature dans le livre qu'il fit imprimer l'an 1627, quoique son alphabet harmonique soit un peu plus long, *et qu'il soit différent en quelques accords de celui de Million, comme tous les deux sont différents de ceux du seigneur Louys,* qui a mis la tablature française sous la sienne, quoiqu'il n'use que de *nombres* pour exprimer ses chansons que l'on peut voir dans son livre imprimé chez Ballard l'an 1626. Or il use de notes pour signifier le temps de chaque accord, comme fait aussi quelquefois Colomna; mais M. Martin, qui touche parfaite-

[1] M. Lavoix fils, dans son *Histoire de l'instrumentation, du seizième siècle jusqu'à nos jours,* F. Didot, 1878, in-8°, donne cette citation; il écrit par deux fois Colonna, Mersenne a sans doute fait une faute de copie. Colonna nous semble beaucoup plus italien que Colomna.

ment la guiterre, se sert de notes non-seulement pour marquer les temps de chaque batterie, mais aussi pour signifier quand il faut battre en levant ou en baissant la main, car il bat toujours en levant *quand les notes ont la jambe en haut,* et *si elles l'ont en bas,* il bat en baissant. Il y ajoute encore plusieurs autres caractères, par exemple les tenues, afin d'imiter celles du luth, *laquelle est l'original de toutes les autres, comme les notes de la musique sont l'original de celle du luth.* Or les deux exemples de tablature qui suivent font voir la manière dont il use, sans qu'il soit besoin d'un plus long discours; il faut toutefois remarquer que les points qui précèdent les notes noires les doivent suivre, ce que nous n'avons pu observer dans cette nouvelle tablature, *parce que l'on n'a point encore de caractères propres pour la marquer.* »

Il ne nous reste plus qu'à consulter ce que nous a dit M. Lavoix fils dans son livre de l'*Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours,* p. 73.

.....Comme on employait pour la guitare un grand nombre de battements *dont les formules étaient connues, on se servait en Espagne et en Italie* d'un autre genre d'abréviation. Les Italiens indiquaient leurs accords par leur note initiale au moyen d'une lettre majuscule depuis A jusqu'à O (on remarquera que la tablature de Milioni va jusqu'à Z pour l'alphabet ordinaire, ainsi que celle du manuscrit de Corbie); les Espagnols, dit-il, usaient de chiffres dans le même but... puis après il cite le même passage de Mersenne donné par nous tout à l'heure.

Voici quelles sont les conclusions de M. Lavoix fils sur ce sujet :

« On voit, comme nous l'avons dit, qu'il fallait bien connaître l'accord de l'instrument pour exécuter la tablature. L'accord des instruments à cordes pincées et des luths en particulier était variable, et de cette variété naissaient les difficultés pratiques présentées pour la tablature, Vincent Galilée connaissait douze manières d'accorder le luth qu'il appelle *poste,* etc...

« Tels étaient les principaux systèmes de tablatures employés depuis le dix-septième siècle; que l'instrument fût viole ou luth, le principe était toujours le même. Cependant la tablature, assez simple en théorie, était assez difficile à lire, et voici ce que dit à ce sujet Laborde dans ses *Essais,* en 1780, au moment, à la vérité, où la tablature n'était plus d'un usage général : « Comme la tablature

« change suivant les différents instruments, qui ont plus ou moins « de cordes et un accord différent, on ne peut se mettre dans la « tête ces différentes tablatures, de manière à lire sans instruments « la musique qu'elle représente, et à la chanter comme on ferait « avec des notes. Nous n'avons vu que mademoiselle Gentil possé- « der les tablatures au point de s'en servir comme de la musique. »

Nous pourrions encore invoquer l'autorité d'un musicien du dix-septième siècle, Viadana, qui proteste contre l'emploi de ces tablatures et réclame pour ses *motets* l'exécution pure et simple des partitions telles qu'il les a écrites.

Nous avons terminé cette étude rétrospective qui, justement, par ses difficultés entrevues, fait ressortir avec plus de vigueur les beautés de notre système actuel de notation musicale, lequel, malgré ses imperfections, ses détracteurs, n'en est pas moins pour nous l'un des derniers mots du progrès artistique et scientifique.

Mars 1882.

A. Hervé,
Professeur de musique instrumentale
à l'Association polytechnique.

XVII

LA MUSIQUE EN LORRAINE.

L'histoire de la musique en Lorraine n'a pas encore fait l'objet d'un travail d'ensemble; les éléments en sont épars çà et là dans des documents manuscrits, en tête desquels il faut placer les riches Archives de Meurthe-et-Moselle, dans quelques ouvrages imprimés ou sur des monuments peints ou sculptés.

J'ai essayé de réunir ces éléments, et d'en former un livre où seront mentionnés, avec les noms des instruments employés à diverses époques, ceux des artistes qui en ont fait usage ou les ont fabriqués.

L'histoire des anciens instruments et de la musique en Lorraine

Fig. 1.

MOSAÏQUE DE NENNIG

A. Quantin, imp.

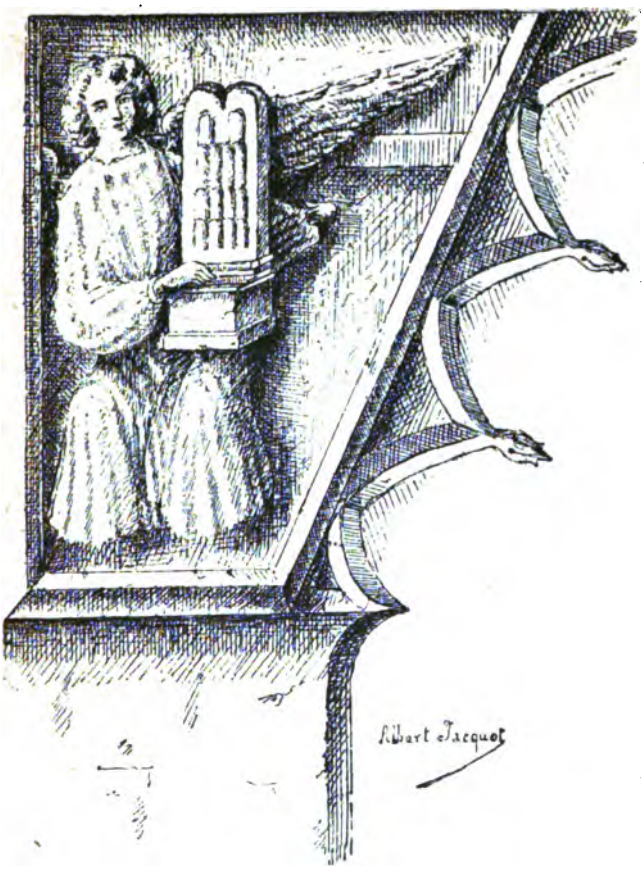


Fig. 2.

ÉGLISE SAINT-MARTIN, PONT-A-MOUSSON.

A. Quantin, imp.

Fig. 3.

ÉGLISE SAINT-MARTIN, PONT-A-MOUSSON

A. Quantin, imp.

se confond, jusqu'à la seconde moitié du quatorzième siècle, avec celles des pays environnants. Ainsi on a découvert, en 1852, à Nennig, près de Sierck, des mosaïques représentant un guerrier sonnant de la trompette recourbée, appelée *busine*, et un personnage jouant d'un orgue hydraulique (fig. 1) [1].

Un vitrail qui paraît être de la fin du quinzième siècle, provenant de l'ancienne église de Laxou, près Nancy, montre saint Genest jouant d'une vielle à archet à quatre cordes des plus curieuses. Cet instrument est carré à la base et porte sur sa partie supérieure deux chevalets; le costume est très-intéressant, ainsi que ceux des deux donateurs du vitrail, qui sont représentés aux pieds du saint. C'est le plus ancien type connu de violon lorrain.

Il existe aussi dans l'église de Beaufremont (canton de Neufchâteau, Vosges) une pierre tumulaire, dans les ornements de laquelle est un ange jouant de la vielle à quatre cordes. La forme de cet instrument est semblable à celle de la vielle du psautier de René II, dont il sera question plus loin. Les sculptures de cette pierre font supposer qu'elle est de la fin du treizième siècle ou du commencement du quatorzième.

René Ier, on le sait, quitta le duché de Lorraine, mais en conservant celui de Bar; il fut roi de Sicile, puis comte de Provence. Le goût de la musique et de la fabrication des instruments fut importé de ces pays en Lorraine par ce prince et par René, qui combattit souvent pour la république de Venise, laquelle était alors le centre des Beaux-Arts en Italie.

Les instruments usités à cette époque étaient le *rebec*, la *vielle à quatre cordes*, le *doux-de-mer* ou *doulcemer;* cet instrument fut appelé plus tard *ténor de hautbois;* il en existe un spécimen au musée d'Épinal; puis l'*orgue portatif*, le *psaltérion*, la *cornemuse*, l'*olifant*, la *harpe* ou *lyre*, qui était le même instrument auquel on donnait la première dénomination lorsqu'on le portait suspendu au cou, le jouant des deux mains, et la seconde lorsque l'exécutant ne jouait que d'une main, tenant l'instrument de l'autre.

Le regretté savant et architecte Viollet-le-Duc dit dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier français au Moyen Age*, au sujet des orgues portatives :

[1] La reproduction des planches qui accompagnent ce mémoire est interdite.

« Ces orgues de main étaient fort prisées dans les fêtes civiles, « car il ne paraît guère qu'on les ait admises dans les églises où « l'on se servait de grandes orgues pneumatiques. »

J'ai trouvé un spécimen d'orgue portatif à tuyaux qui prouve qu'au contraire ils étaient en usage dans les églises lorraines et servaient à accompagner les voix. Ce spécimen est une sculpture sur pierre que l'on peut voir dans l'église Saint-Martin de Pont-à-Mousson (fig. 2). Cette église est la plus riche de tout le pays au point de vue des sculptures représentant les anciens instruments de musique. On y remarque également une sorte de hautbois complétement inconnu jusqu'à présent, légèrement courbé et portant vers les trois quarts de son extrémité supérieure une boule qui était assurément un réservoir d'air en peau aboutissant au tube d'embouchure; cet instrument devait avoir un fort beau son, intermédiaire entre le hautbois et la cornemuse. Rien n'empêcherait sa reconstitution (fig. 3).

Il y a encore, dons la même église, une sculpture représentant un ange jouant d'un psaltérion (fig. 4); j'ai rectifié à ce sujet une erreur qui s'était produite dans une notice de M. l'abbé Hyver insérée dans le *Journal de la Société d'archéologie lorraine.* Cette erreur a pu se glisser d'autant plus facilement que tout le monde n'est pas tenu de connaître les différents genres d'instruments de musique. On a cru que cet ange tenait un tableau; c'est bien un psaltérion, qui était employé dans les églises. L'erreur vient de ce que la statue ayant été coloriée primitivement, les cordes étaient tracées au pinceau; mais, en recouvrant l'intérieure du monument et les sculptures de nombreuses couches de badigeon, on a fait disparaître la trace de ces cordes. La *cornemuse* (fig. 5), le *diacorde* ou contre-basse à cordes pincées, y sont également représentés (fig. 6). J'ai dessiné exactement toutes ces sculptures, qui n'avaient pas encore été remarquées.

On se servait aussi du *luth,* dont j'ai vu les spécimens dans les sculptures du portail de la basilique de Saint-Nicolas-du-Port (fig. 7) et sur l'une des tapisseries qui garnissaient la tente de Charles le Téméraire.

La flûte à bec, qui se jouait des deux mains ou d'une seule, en même temps que le tambour; dans ce cas, l'exécutant, appelé

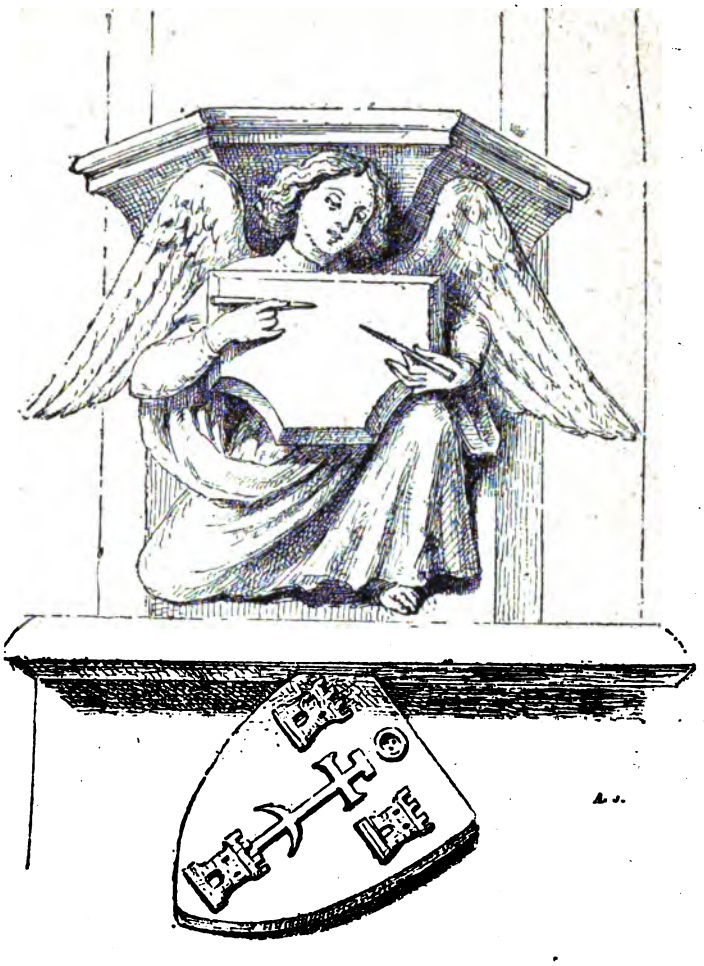


Fig. 4.

ÉGLISE SAINT-MARTIN, PONT-A-MOUSSON

A. Quantin, imp.

Fig. 5.

ÉGLISE SAINT-MARTIN, PONT-A-MOUSSON

A. Quantin, imp.

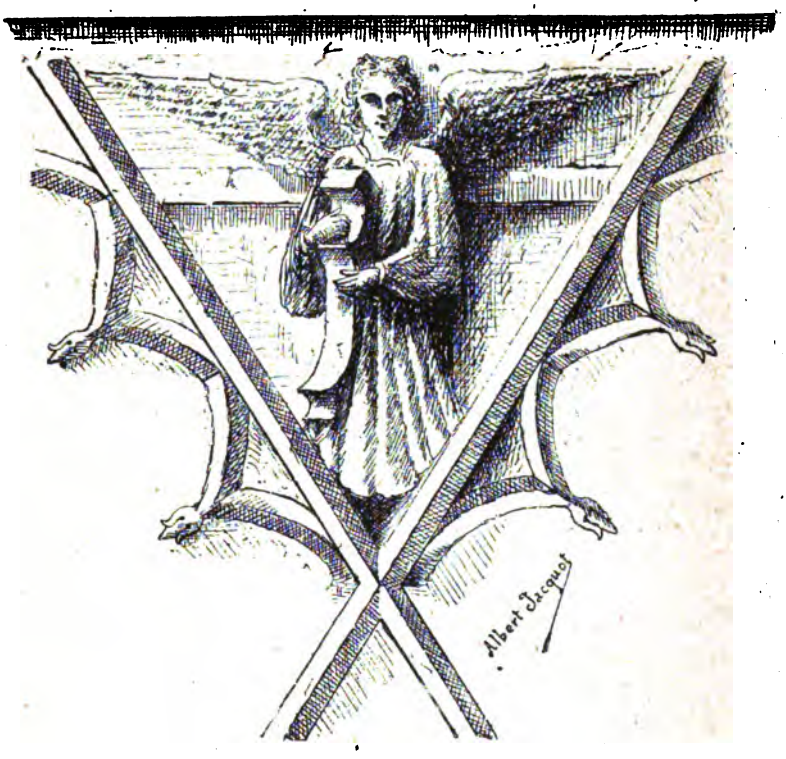


Fig. 6.

ÉGLISE SAINT-MARTIN, PONT-A-MOUSSON

A. Quantin, imp.

tabourin, tenait de la main droite la flûte à bec, assez semblable au hautbois actuel, et de la gauche frappait en cadence le tambour. C'est représenté sur les tapisseries dont je viens de parler (fig. 8), la *guiterne* ou guitare, la *vielle* ou *rote,* que j'ai dessinée d'après la sculpture existant au portail de l'église Saint-Nicolas (fig. 9); la trompette d'harmonie qui se trouve sur la *porterie du palais ducal* de Nancy et sur une des miniatures du psautier de René II. Tous ces instruments étaient usités à la cour de Lorraine. Ce psautier est à la Bibliothèque de l'Arsenal; il fut d'abord faussement attribué à René Ier. M. Lecoy de la Marche l'a restitué d'une façon indiscutable dans l'ouvrage si complet qui a obtenu le Grand Prix Gobert à l'Institut : *la Vie du roi René;* M. Lecoy de la Marche l'a restitué, dis-je, à l'époque du règne de René II; les armes de la femme de ce duc, Philippe de Gueldres, qui y sont représentées le prouvent clairement. J'ai remarqué encore là l'emploi de la vielle à quatre cordes; la date probable de ce psautier paraît être vers 1487. La progression artistique est déjà sensible entre l'exécution de cette vielle et celle du vitrail cité précédemment. Les transformations des instruments à archet continuèrent jusqu'après la Renaissance.

J'ai remarqué que le nom de *rebec* s'est maintenu en Lorraine, comme dans beaucoup d'autres pays, pour désigner les musiciens bien plus que l'instrument; ce qui le prouve, c'est que la vielle à quatre cordes était en usage déjà sous le règne de René II, dans notre pays, en 1477, quoique les documents de cette époque jusqu'en 1567 désignent les musiciens jouant de cet instrument sous le nom de *rebecs;* cependant, après cette période, le mot *rebec* ne sert plus qu'à désigner des musiciens d'un ordre tout à fait inférieur. Quelques femmes en jouaient; on les nommait *rebecquetresses.*

Le luth servait beaucoup pour accompagner les voix; cet instrument a eu de nombreuses dénominations; il semble être originaire de l'Allemagne, où il était nommé *laute;* les luthiers allemands s'appellent encore *lautenmacher.*

En Italie, on l'appelait luth, *lucz,* etc. Les tabourins, ou joueurs de tambours dont j'ai déjà parlé, occupaient les places les plus élevées parmi les musiciens des ducs; plusieurs d'entre eux furent anoblis.

Les titres et les statuts des corporations de ménétriers des différentes parties de la Lorraine existent dès le quinzième siècle. Ces corporations avaient choisi pour leurs patrons saint Genest, saint Goëric et sainte Cécile (fig. 10).

Les trompes de chasse, appelées alors trompes de chiens, étaient offertes bien souvent par les facteurs lorrains au duc régnant, qui les récompensait pour ces cadeaux.

Le nom du maître de chapelle de René II et d'Antoine est mentionné dans les Archives ; c'était le fameux Pierrequin de Thérache, dont le nom est semblable à celui de Pierre de Thérache, musicien de la chapelle de Louis XII, roi de France, dont parle Fétis dans sa biographie des musiciens. Il est à supposer que ce furent les deux frères ou les deux cousins, se nommant tous deux Pierre, et qui, pour ne pas être confondus, ont été appelés, l'un Pierre, et l'autre Pierrequin. Ce dernier composa beaucoup de musique pour la chapelle des ducs.

Le costume des joueurs de *tabourin* et de *rebec* des ducs Réné II et Antoine était aux couleurs de Lorraine ; il se composait d'un pourpoint de futaine jaune orné d'aiguillettes rouges, de chausses de la même couleur, écartelées de rouge ; ces ménestrels étaient coiffés d'un bonnet ou bicoquet rouge.

Une singulière coutume avait lieu lors du lever du prince : les tabourins et les trompettes exécutaient une bruyante aubade qui devait le réveiller d'une manière peu agréable.

Ce qui m'a particulièrement intéressé, c'est la découverte d'une pièce des Archives mentionnant déjà en 1534 l'achat de *violons* à Metz, pour la chapelle.

Cet instrument existait donc en Lorraine à cette époque, et s'il n'était pas encore arrivé au degré de perfectionnement où nous le voyons au dix-septième siècle, il était évidemment en progrès sur les violes en usage dans ce temps ; de plus, il était employé dans la musique religieuse, ce qui n'avait pas lieu alors en France.

Le jour de la Sainte-Cécile, on distribuait aux enfants de chœur de l'église collégiale Saint-Georges de Nancy des *petits* pâtés. Cet usage bizarre se perpétua pendant plusieurs siècles.

La danse la plus en vogue à la cour ducale était la *Morisque*, qui se dansait au carnaval. Le duc et ses invités étaient costumés en Orientaux.

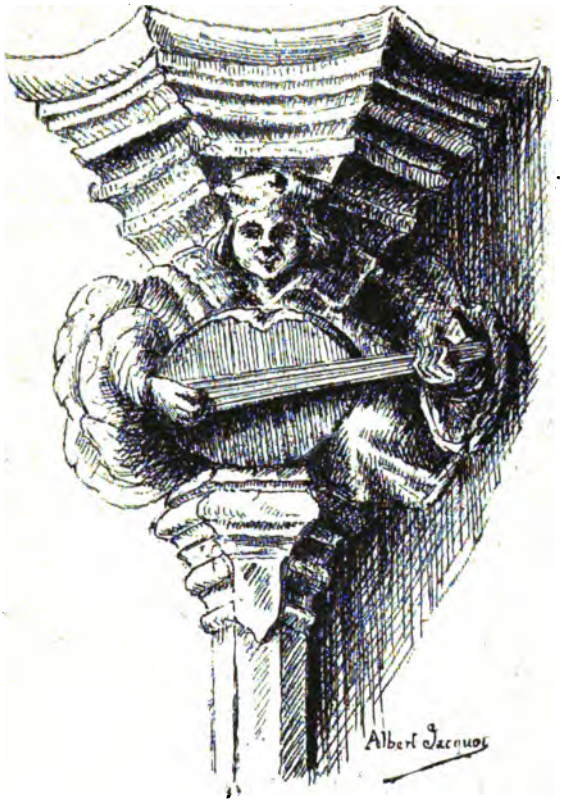


Fig. 7.

BASILIQUE DE SAINT-NICOLAS-DU-PORT

A. Quantin, imp.

Fig. 8.

TENTE DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE

A. Quantin, imp.

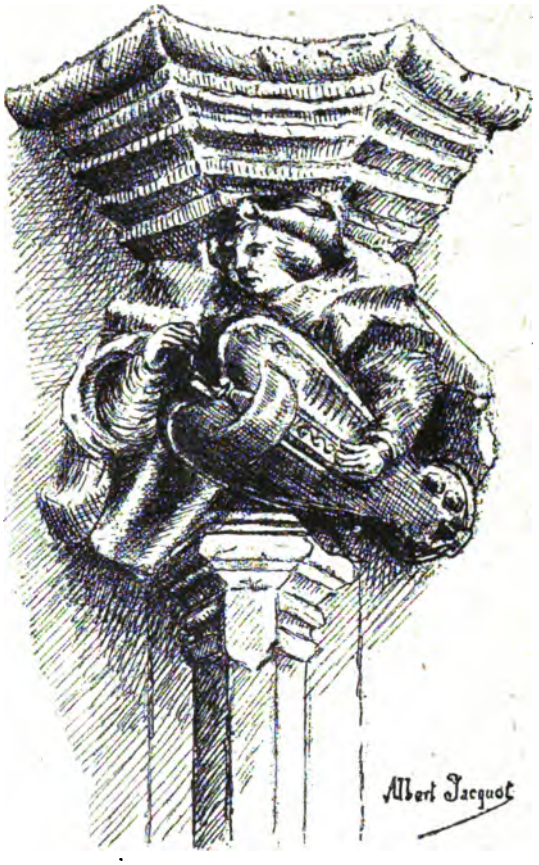


Fig. 9.

BASILIQUE DE SAINT-NICOLAS-DU-PORT

A. Quantin, imp.

L'époque la plus brillante au point de vue artistique fut celle des règnes de Charles III et de Henri II, c'est-à-dire pendant les années de paix qui permirent aux arts de fleurir en Lorraine. La musique fut de toutes les fêtes données alors. J'ai copié exactement les dessins de la pompe funèbre de Charles III (1608), qui représentent les tribunes où sont les instrumentistes jouant de la *basse de viole*, du *violone* ou grande contre-basse, du *cornet-à-bouquin*, du *gros haut-bois*, instrument très-curieux, ayant la forme d'un grand basson et se terminant à la partie inférieure comme les saxophones modernes; les *luths*, les *théorbes*, les *violes d'Espagne* (c'est ainsi qu'on appelait le violone ou contre-basse), les *sacquebutes*, absolument semblables à nos trombones à coulisses, et enfin une tribune avec les chanteurs tenant en mains leurs cahiers de musique (fig. 11, 12). Cette admirable cérémonie nous a été transmise par les dessinateurs Claude La Ruelle et Jean La Hiere; c'est ainsi que j'ai pu reconstituer exactement la musique de la chambre et de la chapelle de cette époque. Voilà encore un des nombreux services que peuvent rendre la gravure et la peinture à la musique.

L'entrée de Henri II à Nancy a été également dessinée par les mêmes artistes, en 1609. On y voit que les fifres et les tambours étaient les instruments employés dans les armées lorraines. Cependant il faut remarquer ici que ces instruments sont représentés dans le cortége, et que ce sont des soldats suisses au service de la Lorraine qui en jouent.

Les recherches que j'ai faites aux Archives m'ont été facilitées par le gracieux concours de M. Lepage, qui m'a communiqué la note suivante, du plus haut intérêt; elle prouve que les *violons* étaient joués concurremment avec les tambours en 1592 :

« Mest en dispense iceluy comptable la somme de vingt-deux « francs qu'il a plu à Mgr de Vaudémont donner et octroyer aux « tambours et *violons* de Son Altesse, estant devant Chateauvil- « lain. »

Les musiques d'infanterie étaient donc composées à cette époque de tambours et de *violons*. On a dû reconnaître bientôt après l'inconvénient de jouer de ce dernier instrument en plein air et surtout dans les armées; mais le fait est assez curieux pour que j'aie cru devoir le consigner.

Charles III fit aussi venir de l'Angleterre des joueurs de cornets à bouquin et de saquebutes.

Les fifres et tambours jouaient aux baptêmes des enfants des ducs. Les maîtres de chapelle et les chantres furent en grand nombre à la cour ducale. La musette était employée dans les musiques d'orchestres.

A partir du quinzième siècle, nous voyons l'*épinette* apparaître dans notre pays, quoique le psaltérion y fût encore en usage jusque vers 1606.

Une singulière coutume existait lors des exécutions par la corde; les ménétriers précédaient le funèbre cortége en jouant du *violon*.

Les mystères religieux étaient représentés avec grande pompe à la cour ducale; ainsi l'*Immolation d'Isaac* y fut donnée en spectacle en 1557 : la musique y avait certainement sa part.

La bande des *violons* de Henri II était très-nombreuse. Ce prince fit venir des luthiers italiens, entre autres *Onuthio Sanctia,* maître faiseur de luths, qui se fixa à Nancy en 1616 et obtint le titre de *seul luthier ducal.* Il serait trop long d'énumérer les facteurs d'orgues qui construisirent et réparèrent les orgues des églises de Nancy.

La cornemuse était encore employée en Lorraine en 1608; mais plus tard, cet instrument ne fut plus joué que par des ménétriers ordinaires.

En 1614 et en 1615, des ballets magnifiques furent dansés à la cour. Ces ballets étaient costumés. Le premier, intitulé : *ballet des Bergères,* était dans le style pastoral; l'autre, appelé *ballet à la Turque,* représentait les costumes et la musique de cette nation. Les *luths,* violons, hautbois, bassons et saquebutes composaient l'orchestre.

Je ferai remarquer ici qu'on se servit des violons en Lorraine dans les chapelles avant 1608, tandis qu'en France, ceux qui furent faits pour la chapelle de Charles IX par Amati n'ont jamais servi aux cérémonies religieuses; c'est Fétis qui nous l'apprend, et ce n'est que sous le règne de Louis XIV qu'ils furent usités dans les chapelles royales; la charge de maître de chapelle existait également depuis le quinzième siècle dans notre pays, tandis qu'en France elle ne fut créée que sous François Ier.

Figt 10.

SCEAU D'UNE CORPORATION DE MÉNÉTRIERS

A. Quantin, imp.

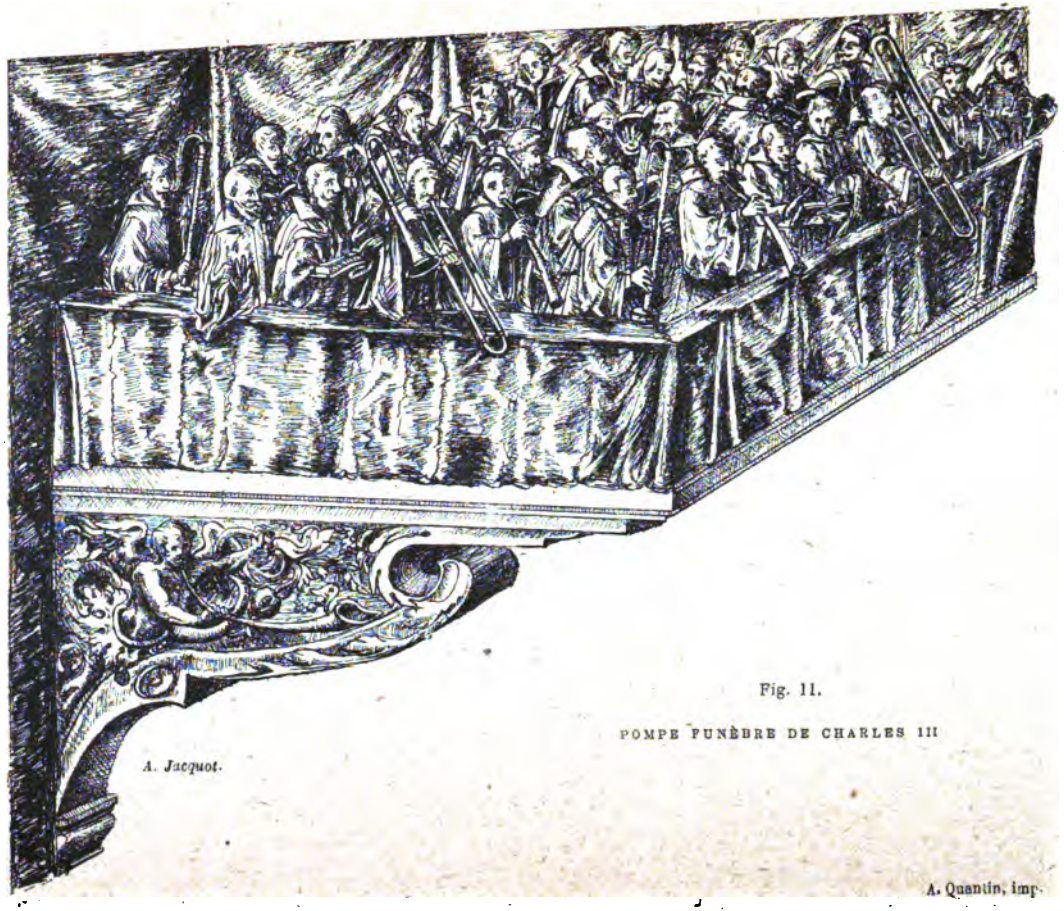


Fig. 11.

POMPE FUNÈBRE DE CHARLES III

A. Jacquot.

A. Quantin, imp.

A. Jacquot.

Fig. 12.

POMPE FUNÈBRE DE CHARLES III

A. Quantin, imp.

C'est en 1622 qu'on rencontre pour la première fois les noms des ancêtres de Médard, si connus comme luthiers lorrains.

J'arrive au règne malheureux de Charles IV, pendant lequel les arts en général furent complétement délaissés, et la musique en particulier. Cependant Callot, l'inimitable graveur, qui vécut à cette époque, a transmis à la postérité, dans ses *Grotesques*, les instruments de musique employés en Italie et en Lorraine.

Charles IV entretenait cependant malgré les malheurs du temps une musique de chambre et de chapelle dont voici la composition :

Chanteurs : deux *haute-contre*, deux *tailles*, deux *dessus* et un *maître de musique*. *Instrumentistes :* cinq joueurs de *luth*, *basse de viole*, *théorbe*, et *neuf violons*.

La musique eut encore sa place marquée dans les fêtes publiques, telles que la fête des *Valentins* et des *Valentines*, la procession des *Féchenattes*, dans les cérémonies religieuses, entre autres dans le fameux pèlerinage de Benoite-Vaux, qui eut lieu en 1642. Il est dit que les pèlerins étaient précédés de *violons*, en arrivant près de Saint-Mihiel.

Une gravure, représentant l'*Entrée de Charles IV à Nancy*, en 1663, montre une tribune où sont neuf personnages (fig. 13), figurant les Muses jouant divers instruments : *basse de viole*, *violon*, *luth*, *théorbe*, *harpe*, *flûte*, *cornet à bouquin* et une sorte de *trompe* ayant à peu de chose près la forme du serpent. Ces personnages étaient des hommes costumés en femmes; j'en ai la preuve par leurs noms qui se trouvent dans les Archives.

Le clavecin et l'épinette furent employés concurremment à cette époque, et c'est seulement après 1658 que le nom de *luthier* s'est généralisé en Lorraine pour désigner les facteurs d'instruments à archet, qui étaient connus jusque-là sous le nom de *faiseurs de violons*.

J'ai relevé une longue liste des noms des organistes et des facteurs d'orgues de Nancy. Cet instrument continuait à s'améliorer de plus en plus. L'industrie principale de Mirecourt est mentionnée comme facture de violons et de serinettes.

A la fin du dix-septième siècle, on trouve les noms des ancêtres de la famille Lupot, dont les fils furent des luthiers distingués, qui travaillèrent en Lorraine, et dont un des descendants se fixa à

Paris, où il fonda une maison qu'il céda à son gendre, François Gand, maison qui existe encore rue Croix-des-Peits-Champs.

Le règne de Léopold est aussi intéressant, tant au point de vue de la musique de ce prince, qui était très-nombreuse (le célèbre Desmaret en fut le surintendant), que sous le rapport des musiciens et des artistes qui vivaient à cette époque. Parmi les luthiers, on retrouve le nom de *Claude Trévillot* de Mirecourt, qui était inconnu jusqu'à présent. Il avait sans doute une certaine réputation, puisqu'il était luthier du duc; il existe même une pièce constatant qu'il avait fourni différents *violons* pour le service de la musique ducale. *Tywersus* et Jean Vuillaume, tous les deux luthiers, étaient également de Mirecourt.

Quant aux instruments de musique, voici ceux dont on se servait : *violons, flûtes, musettes,* etc.; le *luth* tend déjà à disparaître; c'est le *clavecin* qui le remplace; la *cornemuse* ne s'emploie plus.

A la pompe funèbre de Charles V, je remarque l'emploi de sourdines en signe de deuil, pour atténuer le son éclatant des trompettes.

Lors de la belle mascarade qui eut lieu à Nancy en 1699, et dans laquelle parurent le duc, la duchesse, leurs fils et tous les hauts personnages, on se servit d'instruments qui caractérisaient les différentes nations représentées : les *trompettes à l'allemande,* les *timbales,* les *violons à la française,* les *flûtes,* les *tambours de basque à l'espagnole,* la *musette,* enfin les *tambours à la janissaire* et les *instruments turcs.*

Le théâtre de l'Opéra de Nancy fut construit sous le règne de Léopold, de 1707 à 1709, et son successeur François III fonda l'*Académie de musique,* dans cette ville, en 1731. Les statuts sont très-curieux à consulter. Cette Académie fut plus tard transformée en société intitulée *Concert.*

Un jeune virtuose, nommé Audroux, étonna les plus habiles musiciens de cette époque; il obtint, à l'âge de *treize ans,* le premier prix du concours musical. Le jury chargé de décerner ce prix était composé des membres les plus distingués de l'*Académie de musique,* des organistes et des facteurs d'orgues. Ce jeune musicien fut nommé, l'année suivante, organiste d'une des paroisses de la ville, mais il partit pour la Toscane; on ne sait malheureusement pas ce qu'il devint.

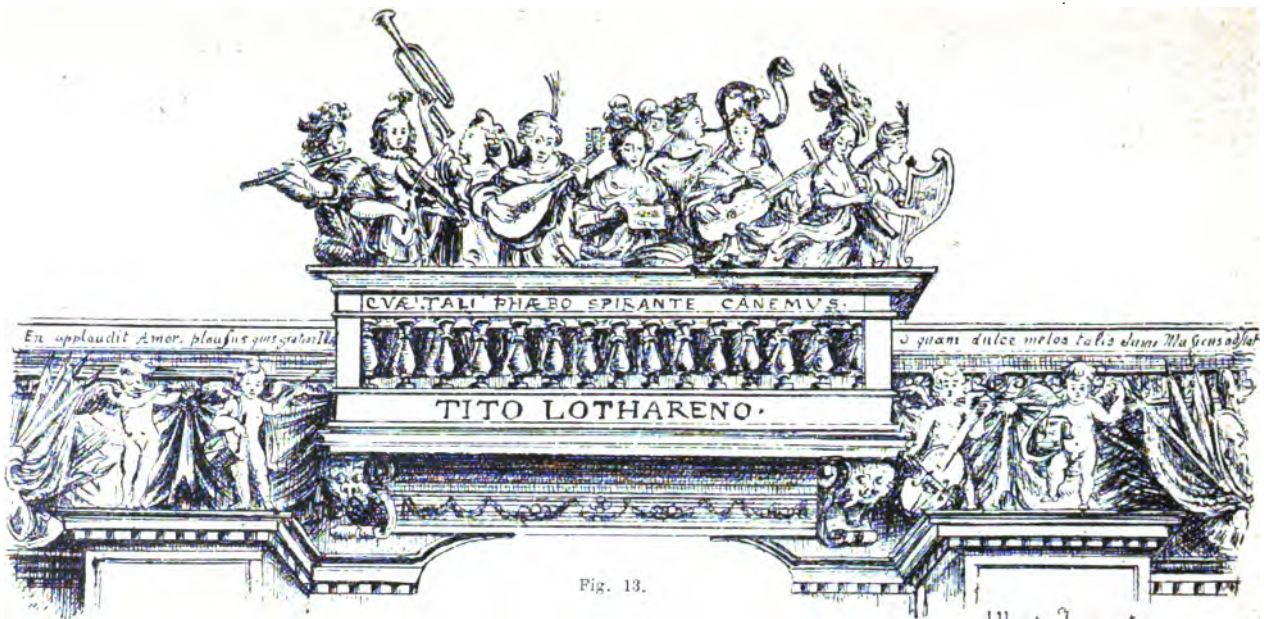


Fig. 13.

Albert Jacquot

ENTRÉE DE CHARLES IV A NANCY

(Chant des Muses)

A. Quantin, imp.

Fig. 14.

BASILIQUE DE SAINT-NICOLAS-DU-PORT

A. Quantin, imp.

Fig. 15.

TENTE DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE

A. Quantin, imp.

Fig. 16.

TENTE DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE

A. Quentin, imp.

En 1731, les luthiers de Mirecourt obtinrent des statuts pour leur corporation.

Les musiques militaires lorraines étaient composées alors de bassons, de tambours et de hautbois. Les violons avaient donc disparu depuis longtemps, à cause de leur emploi défectueux.

J'arrive enfin au règne de Stanislas Leckzinski. Quoique cette époque soit presque contemporaine, je n'ai pas voulu passer sous silence les artistes qui existaient alors, et dont les noms ne sont point relatés dans la *Biographie des musiciens* de Fétis; j'ai même continué, pour la lutherie en particulier, cette liste jusqu'à nos jours, parce que les familles de ces luthiers sont toutes originaires de la Lorraine et ont continué de père en fils d'exercer cette profession.

La musique de Stanislas était très-complète; des chanteurs et des chanteuses célèbres, parmi lesquels le père et la mère de madame Favart, faisaient les délices de la cour de Lunéville.

Le violoncelle était employé en Lorraine en 1737; il avait été introduit dans les orchestres de Paris en 1720. On s'en servait dans les processions à Nancy; à cet effet, l'exécutant le portait suspendu par une courroie attachée à un bouton placé dans le milieu du fond de cet instrument.

Comme facteurs d'orgues, les plus distingués furent les frères *Dupont*, qui construisirent celles de la Primatiale de Nancy, connues pour un instrument de grande puissance et d'une valeur artistique considérable; ils firent aussi les orgues de la cathédrale de Toul.

J'ai complété ces recherches par une courte étude sur la lutherie lorraine, en recherchant les transformations successives du violon. L'origine de cet instrument est inconnue; on sait seulement que la première progression nous vient des Arabes, qui, dit-on, le reçurent de l'Inde. C'est le *rebab*, dont le nom se changea en *rubèbe*, *rebelle*, *rebec*, et qui fut importé en Europe par les Croisés et les Maures d'Espagne; il se transforma en *vielle*, *viole* et enfin *violon*. C'est par cette différente suite de tâtonnements qu'on est parvenu à produire celui qu'on appelle à juste titre le roi des instruments.

Les spécimens de *rebecs*, de *vielles*, de *violes* et de *violons* que j'ai retrouvés dans nos pays, prouvent bien qu'ils y furent employés avec succès.

J'ai dressé aussi une liste complète des luthiers anciens et

modernes dont les familles étaient originaires de Lorraine. Ils sont nombreux et ont formé l'école de la lutherie française, qui a sauvé de la ruine bien des instruments italiens précieux. Cette école s'est inspirée de bonnes traditions de l'Italie, qui n'est plus maintenant sous ce rapport à la hauteur de sa réputation d'autrefois; elle a produit des luthiers français qui ont rendu de grands services à l'Art musical.

Cependant il existe une tendance à oublier ces traditions; on veut faire vivement et à bon marché ; je prépare un traité sur la lutherie artistique, qui, je l'espère, combattra cette tendance et fera mieux apprécier ce qu'on doit rechercher d'abord dans tout, c'est-à-dire le beau et le bon.

Albert Jacquot,

Membre du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens à Nancy.

XVIII

NOTE SUR LES MYSTÈRES PROVENÇAUX

RÉCEMMENT DÉCOUVERTS DANS LE DÉPARTEMENT DES HAUTES-ALPES, ET EN PARTICULIER SUR LE MYSTÈRE DE SAINT-ANTOINE DE VIENNOIS.

Au Moyen Age on donnait le nom de *mystères* aux pièces de théâtre où l'on mettait en scène des épisodes de la Bible ou des légendes de la vie des saints. Les mystères sont, de leur nature, essentiellement religieux.

Un grand nombre de mystères en vieux français sont connus et même publiés. On en trouve une liste assez considérable dans le *Manuel du libraire* de Brunet [1], dans le *Dictionnaire des mystères* de l'abbé Migne [2], et dans l'*Histoire du théâtre en France* de M. Petit de Julleville [3].

[1] Éd. 1844, V, 336 et suiv.
[2] Paris, 1854, in-8° de 1576 col.
[3] *Les Mystères*, 1880, 2 vol. in-8° de 457 et 648 pages.

La liste des mystères en langue provençale, au contraire, est très-courte. « Le répertoire du théâtre provençal, dit M. de Julleville [1], est presque entièrement perdu. Peut-être ne fut-il jamais très-abondant. » Une liste des textes dramatiques provençaux et connus qu'a dressée récemment M. Paul Meyer indique seulement cinq mystères :

1° Le mystère de Sainte-Agnès, quatorzième siècle;

2° Le mystère de la Passion, quatorzième siècle;

3° Le mystère de Saint-Pons, fin du quinzième siècle;

4° Le mystère de Saint-Pierre et Saint-Paul, fin du quinzième siècle;

5° Le mystère de Saint-Jacques, quinzième ou seizième siècle.

« Dans l'état actuel, dit ailleurs le même écrivain [2], quand nous n'avons sous les yeux que cinq mystères provençaux (même incomplets), il est impossible de tenter d'écrire l'histoire de ce théâtre. »

Et pourtant, ajouterai-je avec M. Roque-Ferrier [3], « le théâtre méridional fut assez florissant au quatorzième, au quinzième et au seizième siècle, si l'on en juge par les mentions nombreuses de mystères ou de moralités joués à Arles, Avignon, Grenoble, Montpellier, etc., que l'on rencontre dans les textes et les livres de cette époque. Les petites villes, les villages mêmes, suivant l'exemple qui leur était donné, contribuèrent à généraliser le goût des exhibitions scéniques. »

Le département des Hautes-Alpes, pour sa part, peut largement aider à établir cette dernière proposition. En effet, sur cinq mystères provençaux, connus et cités par MM. Paul Meyer et Petit de Julleville [4], deux proviennent des Hautes-Alpes : le *mystère de Saint-Pons* et le *mystère de Saint-Pierre et Saint-Paul*. Mais, grâce à des découvertes récentes, aux deux mystères susdits il faut désormais en ajouter trois autres, savoir : le *mystère de Saint-André*, le *mystère de Saint-Eustache* et le *mystère de Saint-Antoine*.

Ainsi, sur huit mystères dont se compose actuellement le répertoire du théâtre provençal, cinq sont originaires des Hautes-Alpes,

[1] *Ouv. cité*, t. II, p. 344.
[2] *Ouv. cité*, t. I, p. 184-5.
[3] *Revue des langues romanes*, août 1881, p. 94.
[4] Voy. ci-dessus, p. 2.

et, circonstance qui mérite d'être notée, ces cinq mystères sont complets. Ils pourront donc servir grandement à écrire l'histoire du théâtre méridional, surtout au quinzième siècle.

Le mystère de *Saint-Pons* et celui de *Saint-Pierre et Saint-Paul* ont été trouvés, en juillet 1865, par M. Bing, archiviste des Hautes-Alpes, dans les archives communales du Puy-Saint-Pierre, canton et arrondissement de Briançon. Grâce à l'intervention de MM. Xavier Blanc et Guiffrey, sénateurs des Hautes-Alpes, ils paraîtront prochainement, par les soins de M. Paul Meyer, dans la collection des *Anciens Textes français* [1].

Le mystère de *Saint-André* a été découvert, au commencement de juin 1878, au Puy-Saint-André, commune voisine de celle du Puy-Saint-Pierre, par M. l'abbé Fazy, alors curé de Saint-Chaffrey, canton du Monêtier-de-Briançon, et aujourd'hui curé de Lettret, canton de Tallard près Gap [2]. Le manuscrit du mystère de Saint-André est encore présentement entre les mains de M. Fazy, qui se propose de le publier, avec le concours de M. J. Roman.

J'ai rencontré le mystère de *Saint-Eustache* le 29 juin 1881, en visitant les archives communales du Puy-Saint-André. Il renferme 2,849 vers et des variantes, soit en tout 3,000 vers. Le nombre des personnages est de plus de soixante. Les indications du jeu de scène sont en latin. Ce mystère, d'un véritable intérêt dramatique, fut représenté, en 1504, par les soins de B. ou H. Chancel (*Cancelli*), chapelain du Puy-Saint-André. Il s'imprime actuellement à Montpellier dans la *Revue des langues romanes* [3].

Enfin, en mettant en ordre les archives communales de Névache, canton de Briançon, déposées aux archives départementales des Hautes-Alpes, j'ai eu naguère (octobre 1881) la bonne fortune de découvrir un cinquième mystère en langue vulgaire : le *mystère de Saint-Antoine de Viennois; Historia de sanct Anthony de Viennès*.

Ce mystère, que l'on regardait comme perdu [4], et dont la copie

[1] *Bulletin de la Société d'Études des Hautes-Alpes*. Janvier-mars 1882, p. 60.

[2] Lettre de M. l'abbé Fazy à M. le préfet des Hautes-Alpes, du 23 janvier 1882. (Registre de correspondance des Archives des Hautes-Alpes, à la date citée.)

[3] Pour plus amples renseignements sur le mystère de Saint-Eustache, voir cette *Revue* (livr. de mars 1882 et suiv.).

[4] M. de Julleville cite du moins comme perdu un mystère de Saint-Antoine, représenté à Compiègne en 1457. (*Mystères*, II, 629.)

date de l'année 1503, me semble d'une importance considérable pour l'histoire du théâtre provençal. En voici une description sommaire :

Le manuscrit du mystère de Saint-Antoine forme un volume in-4° de 122 feuillets, en papier, grandement fatigués, mais nullement détériorés, grâce à un parchemin contenant le testament de Laurent Rostolan, fils de Jean, de Névache, du 11 juin 1429 [1]. Les vingt premiers feuillets et les dix derniers portent en filigrane une main ouverte surchargée, tantôt d'un trèfle, tantôt d'une étoile; les autres feuillets, comme ceux du mystère de Saint-Eustache, ont pour marque une grappe de raisin. Ce manuscrit est facilement lisible d'un bout à l'autre. Chaque page contient, dans un encadrement à l'encre ordinaire, en moyenne dix-huit lignes ou vers; mais presque à chaque page on rencontre des corrections postérieures, et de deux époques différentes, ordinairement en interligne et quelquefois en marge.

Au folio 1er on lit cette note intéressante : *Hec est historia sancti Anthonij, copiato anno Domini millesimo quingentesimo tercio, die nona februraii f(eliciter)*. Ainsi ce manuscrit ne contient pas un texte de l'an 1503, mais une *copie* d'un texte plus ancien, de la fin du quinzième siècle, sinon d'une époque antérieure.

Une seconde note, écrite au-dessous de la précédente, est ainsi conçue : *Faciam te in toto orbe nominari et in tota ecclesia Xpistianorum pronunciari.* Cette pensée est répétée dans le mystère même. Au vers 3733-b, Dieu, s'adressant à Antoine, son serviteur, lui dit :

O Anthoni, Anthoni!
. . . . . .
Yo te denoncio de présent
Que ya te farey denonciar
Per tot lo mond nommar.

Dans le mystère de Saint-Antoine, de même que dans les quatre mystères decouverts précédemment dans les Hautes-Alpes, toutes

[1] *Laurentius Rostolani, de Navaschia, filius condam Johannis.* Sur ce parchemin, servant de couverture, au-dessous du numéro d'ordre 41, très-gros, on lit encore péniblement d'abord huit vers qui se trouvent répétés dans le mystère (vers 634-42), puis, au-dessous, ces quelques mots d'un titre détérioré : *Sancti Anthonii de Viennès vitam.* . . . . . Les 122 feuillets du manuscrit, réunis en six cahiers, sont solidement cousus en cinq endroits divers, avec le parchemin susdit, sur une lanière de cuir formant le dos du manuscrit.

les indications du jeu de scène sont en latin. — Ce mystère se compose de 3,965 vers, sans compter un certain nombre de vers qui ont été effacés par les correcteurs postérieurs, et les variantes qui sont fort nombreuses. En additionnant le tout, on obtient un total de 4,500 vers.

Le nombre des acteurs ou des personnages collectifs est considérable; il dépasse le chiffre de quatre-vingts. Voici le nom de ces divers personnages, dans l'ordre où ils se présentent sur la scène, et avec le nom latin ou provençal qui leur est attribué :

Angeli, primus nuncius, secundus nuncius; Avunculus, Filius, primus scutifer avunculi, secundus scutifer; Anthonius, ou *Anthoni de Bonafé*, primus scutifer Anthonii, secundus scutifer; avuncula, filia scilicet La Cosyna, Ancila; soror Anthonii, prima domicella sororis, secunda domicella; predicator; Angelus Seraphin, beata Maria, Angelus Gabriel, Deus, Angelus Raphael : Arsanat, Lucifer, Discordio, Otracudanso, Oloferno, Sathan, Mamona, Diodamors, Balsabuc, Astarot, Beric, Laviatan, Farfara, Danaton, Belial, Farfais, Basinnet; Laudo, lo cosin, la sorre; l'Abbaysso, prima monaca, secunda monaca, tercia monaca et quarta monaca; lo Coratyer, primus mercator, secundus mercator, tercius mercator; primus pauper, secundus pauper, pauper mulier; Abbas, primus monachus, secundus monachus; tercius monachus, quartus monachus; Argueil, Avaricio, Luxurio, Iro, Golo, Envidio, Pereso; l'Home imperfect, Paulus, leones; Olophernus, Mordechays, mestre Plimet, Rapelhier, Angelus Michael, etc.

Déjà l'on entrevoit la marche du mystère, de l'*historia* ou de la *josta*. La voici, au reste, très brièvement indiquée : A l'ouverture de la scène, chant des anges qui montent en paradis [vers 1-24]; annonce du sujet et farces, plus ou moins bouffonnes [25-107]; prologue ou résumé de l'*Historia sancti Anthonii* [108-188]; office solennel auquel se rendent successivement : l'oncle d'Antoine et son fils, Antoine et ses écuyers, la tante d'Antoine et ses suivantes, la sœur d'Antoine et ses damoiselles [189-328]. Sermon sur le renoncement aux biens de ce monde [329-450]. Projet d'Antoine de se retirer au désert et intervention des anges Séraphin, Gabriel et Raphaël, de la Sainte Vierge et de Dieu [451-460]. Conseil infernal des diables, auquel prennent part : Arsanat, Lucifer, Discordio, Otracudanso, Oloferno,

Sathan, etc., etc. (561-1097). Efforts tentés par les parents d'Antoine pour le dissuader d'exécuter son projet [1098-1661]. Assemblée capitulaire des religieuses et admission de la sœur d'Antoine dans un monastère [1662-1889]. Antoine vend ses biens [1890-2290]; il en distribue le produit aux pauvres [2291-2371]; il est admis dans une abbaye, à la suite d'une délibération des moines [2372-2663]. Élection d'Antoine à la place de l'abbé démissionnaire [2264-2780]. Tentations multipliées des sept péchés capitaux : Argueil, Avaricio, Luxurio, Iro, Golo, Envidio et Pereso [2781-3072]. Intervention des anges et de Dieu [3073-3134]. Entrevue de saint Paul et de saint Antoine [3135-3232]. Nouvelles tentations des démons et mauvais traitements infligés à Antoine [3233-3316]. Mort de saint Paul; les lions creusent sa fosse, et Antoine l'ensevelit [3317-3424]. Tentations et tourments plus terribles encore [3425-3704]. Secours opportuns apportés à Antoine par les anges et par Dieu [3705-3870]. Derniers moments d'Antoine, combat final entre Sathan et l'archange Michel [3871-3929]. Épilogue moral et farces amusantes des acteurs [3930-3965].

En général, les caractères des personnages en jeu sont admirablement frappés, et toujours conformes à l'idée qu'on s'est une fois formée de chacun d'eux. Saint Antoine est l'homme de bonne foi par excellence; aussi est-il surnommé *Anthoni de Bonafé* [1994]. Lucifer est le type de l'orgueilleux; Farfara est parleur; Danathon, brouillon; Bélial, savant; Farfais, tricheur; Bassinnet, joueur; Astarot, un gros richard; le coratier est le parfait intrigant, le véritable *imbroglione* napolitain, etc. Chaque scène est vraisemblable, et toujours fondée sur une profonde connaissance des passions et du cœur humain. Le sermon du prédicateur, la réception au couvent de la sœur d'Antoine, la vente de ses biens, les disputes des marchands, les lamentations des pauvres, la duplicité du coratier, les fourberies du rapelhier, etc., sont autant de tableaux de mœurs, d'une bonhomie charmante, d'un fini achevé.

Inutile de dire que ce mystère est une moralité profondément religieuse. C'est, en résumé, une longue lutte qui s'engage entre le ciel et l'enfer, au sujet de l'âme de saint Antoine, et où le triomphe du ciel est au bout de la lutte.

L'usage des représentations dans les Hautes-Alpes et surtout

dans le Briançonnais, — usage qui s'est révélé par la découverte des cinq mystères dont je viens de parler, — nous est attesté encore, d'une façon que j'appellerais matérielle, par l'inspection même des manuscrits, et en particulier de celui du mystère de Saint-Antoine.

D'abord ce manuscrit, on n'en saurait douter, a été souvent feuilleté depuis le jour où il fut écrit en 1503. C'est ce qu'indiquent, d'une façon assez éloquente : le titre même du manuscrit écrit sur le parchemin servant de couverture, et dont l'encre s'est peu à peu effacée par l'usage ; les replis ou oreilles existant aux angles supérieur et inférieur de presque tous les feuillets ; la noirceur déposée par les doigts des lecteurs sur les bords de chaque page, et certaines taches (puisqu'il faut tout dire) très-caractéristiques, qui prouvent que la lecture du mystère de Saint-Antoine avait souvent lieu à l'étable, probablement durant les longues soirées d'hiver, tandis que cette *saison morte*, ainsi qu'on l'appelle à bon droit dans les Hautes-Alpes, empêche les montagnards de se livrer aux travaux des champs. Alors que la terre était couverte d'une épaisse couche de neige et que l'intelligence des Briançonnais était, ce semble, seule active, ils se réunissaient à l'étable, et là, ils préparaient la représentation de l'histoire ou du mystère qu'ils devaient jouer aux fêtes de Pâques, lors de la fête du village ou aux beaux jours de printemps [1].

D'ailleurs, ainsi que déjà je l'ai observé, le texte même du mystère de Saint-Antoine, après 1503, a subi de nombreuses corrections et même quelques modifications. Ces remaniements sont l'œuvre de deux personnages différents, à en juger du moins par la nature des diverses écritures et la couleur variée de l'encre. Aussi l'on peut dire que ce mystère nous est parvenu en *triple*

[1] On connaît sur la préparation, la mise en scène, les frais de la représentation, les costumes des acteurs, et en général la *fabrique* des mystères, en Dauphiné et en Savoie, des détails très-curieux et fort intéressants. Ils ont été publiés par M. Giraud, à propos du *Mystère des trois Doms*, joué à Romans, les 27, 28 et 29 mai, aux fêtes de la Pentecôte de l'an 1509 (*Composition, mise en scène et représentation des mystères des trois Doms*, Lyon, Perrin, 1848, in-8° de 132 p.), et par M. Florimond Truchet, à propos du mystère inédit intitulé *la Dioclétiane*, représenté à Lanslevillard (Savoie) à la fin du quinzième siècle, et du *Mystère de la Passion*, joué à Saint-Jean de Maurienne en 1573 (*Congrès des Sociétés savantes de la Savoie*, 1re session. Saint-Jean de Maurienne, P. Vulliermet, 1879, in-8°, p. 71-93).

édition. L'écriture du copiste de 1503 est belle, grosse, ronde, uniforme, d'une lecture facile, sans presque aucune abréviation, et d'une encre noire. L'écriture du premier correcteur est petite, courante, moins bien formée que celle du copiste de 1503, d'une lecture pénible, remplie d'abréviations et d'une encre ordinairement roussâtre et même blanchâtre. Enfin l'écriture du dernier correcteur, très-grosse, plus belle en apparence que celle de ses deux devanciers, est cependant plus difficile à lire; les jambages des lettres se ressemblent presque tous : aussi faut-il un certain effort et quelque attention pour ne pas se tromper. Il faut conclure, ce semble, de cette observation que le mystère de Saint-Antoine a dû être représenté deux ou trois fois : d'abord une fois vers 1503, et probablement encore une ou deux fois durant le cours du seizième siècle, époque à laquelle appartiennent les trois genres d'écriture du manuscrit provenant de Névache.

La fréquence des représentations théâtrales dans le Briançonnais nous est démontrée encore par le témoignage de différents écrivains, et en particulier par l'avocat Froment, par le curé Albert et par le comte des Ambrois de Névache.

L'avocat Froment, qui écrivait à Briançon vers 1639, rapporte que de son temps « on représentait la Passion au cimetière de Briançon, que le peuple était effrayé d'entendre les véritables démons répondre aux airs de ceux de l'enfer figuré [1]. » « Un écho qu'il y a dans cet endroit, dit le curé Albert, de Chantemerle, produisait ce dialogue, que la crédulité réalisait sans examen et par goût pour le merveilleux [2] ».

Ce même curé, parlant de l'usage qui s'était introduit « de composer des vers en langue vulgaire, et de représenter sur les théâtres les mystères de la religion et les vies des saints », s'exprimait, en 1783, de la façon suivante :

« Cet usage avoit commencé en Provence, et devoit son origine à une troupe ambulante qu'on nommoit les *Troubadours*, qui débitoient des vers d'un côté et d'autre, en langue provençale. Il s'étendit dans plusieurs provinces et à Paris, et devint si commun

[1] *Essais... sur les singularités des Alpes en la principauté de Briançonnois.* Édit. de M. Arist. Albert, Grenoble, 1868, in-8°.

[2] *Histoire du diocèse d'Embrun* [Embrun, Moyse], 1783, t. I, p. 450.

dans le Briançonnais que le moindre village donnoit par intervalles une représentation; ce qui se pratique encore dans les vallées de là des Monts [1]. »

« Dans la vallée d'Oulx, disait de son côté, vers 1872, M. le comte des Ambrois de Névache, on a continué jusqu'à notre temps à représenter des drames religieux. C'étaient des pièces en vieux français qu'on allait modernisant, lesquelles duraient ordinairement trois jours. Elles mettaient le plus souvent en action les tourments et la mort d'un ou de plusieurs martyrs. Le nombre des acteurs était immense. Empereurs, magistrats romains, évêques chrétiens, hommes et femmes de tous les états, anges et diables, âmes qui allaient au ciel ou en enfer; tout y figurait. Les diables, revêtus d'un sac de toile couvert de la mousse noirâtre des vieux mélèzes, étaient horribles à voir. Une commune entière se vouait par dévotion à donner ce spectacle. Elle abattait une portion de forêt pour construire le théâtre, qui était une vaste scène en plein air, au pied d'un plan incliné, où l'on disposait une infinité de poutres pour servir de siéges aux spectateurs [2]. En 1662, la commune de Salbertrand, supposant que les désastres tombés sur elle étaient une punition de ce que depuis longtemps elle ne représentait plus l'*Histoire de Saint Jean-Baptiste,* délibéra de reprendre à l'avenir ce pieux usage, et fut formellement approuvée par l'autorité ecclésiastique. Il est permis de penser que durant ces longues représentations les auditeurs s'ennuyaient quelquefois. Pour les distraire, on faisait paraître un *fol* ou bouffon qui avait le privilége de déclamer des facéties grossières et même obscènes [3]. »

Tel est bien le véritable caractère des cinq mystères briançonnais qui nous restent, et en particulier du mystère de Saint-Eustache et de celui de Saint-Antoine, que j'ai étudiés de plus près.

Ces mystères ne sont point partagés en actes ou en scènes distincts. Il existe cependant des divisions générales qui sont indiquées par des repos ou pauses, *pausa* [4], et qui prenaient fin au moment

[1] *Histoire du diocèse d'Embrun,* t. I, p. 449-450.

[2] En lisant ces détails caractéristiques, on se souvient involontairement de la Trilogie grecque et de l'organisation du théâtre antique.

[3] *Notice sur Bardonnèche.* Tiré à 50 exemplaires. Florence [vers 1872], in-8°, p. 64-65.

[4] Vers 1661, 1889, 2009, 2770.

où les *nuncii* prononçaient leurs *silete* retentissants ou bien ces mots : *Silencium habete*[1]. Ainsi que l'indique M. des Ambrois de Névache, le *mystère de Saint-Antoine* a dû être représenté, en plein air, non loin d'une forêt, car le rôle du *rapelhier* suppose forcément des arbres [vers 3424].

On ignore à quelle époque précise, par qui et en quel lieu le mystère de Saint-Antoine a été composé. Il y a cependant quelques raisons de croire que l'auteur de ce mystère était Dauphinois ou, du moins, qu'il écrivait en Dauphiné.

C'est d'abord ce que semblent indiquer les vers suivants du *primus nuntius* ou messager chargé d'apprendre aux auditeurs le sujet de la pièce qui va se jouer. Ces vers, qu'on veuille bien le remarquer, existent dans la copie ou édition de 1503, et ne sont point l'œuvre des correcteurs postérieurs. Après avoir dit qu'il va, avec sa troupe, représenter le mystère de Saint-Antoine, cet *impresario* ajoute (vers 36-45) :

Ar ascota, nobla gent :
Nous sentuch d'uno entencion
De gardar nous de reprencion;
Car, si nous fasian, ni disian
Ny denguno paraulo proferian
Que non fosa ben dito,
Nous non volein pas que sio scrito,
Car nous *nos en someten à la ordonanso*
Dal noble ecelent Rey de Franso
Y A NOSTRE SEGNOR LO DALPHIN.

Ces derniers vers ne peuvent évidemment bien s'entendre qu'appliqués à un écrivain dauphinois qui aurait composé son œuvre pour des Dauphinois et précisément du temps des Rois-Dauphins, c'est-à-dire durant la période de temps qui s'est écoulée depuis la réunion du Dauphiné à la France, en 1349, jusqu'à l'époque où cette œuvre fut copiée, en 1503.

En outre, le mystère de Saint-Antoine est destiné à honorer un personnage très-populaire en Dauphiné. On le sait, saint Antoine naquit a Coma, près Memphis, en 251 ; il fut successivement moine

[1] Vers 229, 1105, 1227, 1388, 1458, 1572, 1661, 1765, 1860, 1889, 2397 et 2770.

de la Thébaïde, abbé de Faïoum, et mourut au mont Colzim, le 17 janvier 356 [1]. Ses reliques furent portées de Constantinople en Dauphiné, en 1076, par Jocelin, baron du Viennois, qui les déposa dans une de ses terres, à la Motte-Saint-Didier. De là l'origine d'un pèlerinage renommé et de la splendide église de Saint-Antoine. On invoquait surtout saint Antoine contre le *mal du feu*. Vers 1095, un institut se fonda sous son patronage pour soigner les malades, et les membres de cet institut devinrent en peu de temps célèbres sous le nom de *Frères de Saint-Antoine* ou d'*Antonins*. Ils portaient en signe extérieur un *tau* attaché sur les habits. Le pape Innocent III approuva les règles de l'ordre en 1202. En 1477, cet ordre ne comptait pas moins de quarante-deux commanderies subalternes. C'est le moment de sa plus grande splendeur. L'abbaye de Saint-Antoine de Viennois était l'abbaye mère des Antonins et le lieu où résidait l'abbé général [2]. Ces diverses circonstances indiquent déjà, ce me semble, d'une façon très-approximative le lieu et l'époque où dut être composé le mystère de *Saint-Anthoni de Viennès*.

Mais il y a plus. En lisant attentivement ce mystère, on rencontre, à mon avis, des arguments tendant à établir son origine haut-alpine ou mieux briançonnaise.

Je n'insisterai pas ici sur ce fait que le manuscrit auquel nous devons la connaissance du mystère de Saint-Antoine, a été découvert dans une commune du Briançonnais, fait qui a bien, cependant, une certaine valeur. Je ne m'arrêterai pas davantage sur les raisons qu'on pourrait trouver dans la comparaison des coutumes, des usages et des mœurs peints dans ce mystère, avec les coutumes, les usages et les mœurs existant encore dans le Briançonnais; ce qui ne manque pas non plus d'importance. Mais je ne puis m'empêcher d'être très-frappé de cette observation : que le mystère de Saint-Antoine, et en général les cinq mystères découverts au Puy-Saint-Pierre, au Puy-Saint-André et à Névache, pour être bien compris par les acteurs qui devaient les représenter et par les auditeurs qui prenaient part à la représentation, devaient néces-

[1] U. Chevalier, *Répertoire des sources historiques au Moyen Age*, Paris, 1877, in-4°, col. 146.

[2] Dassy (L. T.), *l'Abbaye de Saint-Antoine en Dauphiné*. Grenoble, Baratier, 1844, in-8°, *passim*.

sairement être composés dans la langue que parlaient d'ordinaire ces acteurs et leurs auditeurs. Or, qui, mieux qu'un Briançonnais, eût pu écrire dans ce dialecte local un mystère de longue haleine, tel que celui de Saint-Antoine et les autres? Assurément ce ne devait être ni un Viennois, ni un Grenoblois, ni un Valentinois, ni même un Gapençais ou un Embrunais.

Les personnes qui connaissent tant soit peu le parler actuel des Alpes briançonnaises, en lisant attentivement le *mystère de Saint-Antoine*, seront surprises d'y rencontrer un très-grand nombre de termes encore usuels dans ces montagnes, et que l'on ne trouve plus guère dans le reste du département des Hautes-Alpes. Comme exemples, je citerai les mots suivants : *prégont*, profond (991); *vergiero*, dot (1874); *corratier*, courtier (1892); *chavenso*, héritage (1992), etc.

Bon nombre d'expressions sont mêmes tombées tout à fait en désuétude à Briançon, mais on les rencontre dans les documents briançonnais anciens. Ainsi *barbo*, ami ou saint [2359], et *rapelhier*, maraudeur [3425]. Le premier de ces mots n'est plus employé dans le sens de *saint;* il signifie aujourd'hui *ministre* ou *pasteur* [1]. Le second a bien le sens de *maraudeur* dans une procédure briançonnaise de 1706, mais il n'est plus usité aujourd'hui à Briançon [2].

Il y a, en outre, certaines locutions dans le mystère de Saint-Antoine, des mots orthographiés de telle manière, qui, si on veut les prononcer convenablement, rappellent des intonations tout à fait briançonnaises. Un briançonnais seul, par exemple, donnera le ton juste aux mots suivants : *Beaus conpagas* [246].

Puis, il y a dans le mystère de Saint-Antoine des constructions de phrases tout à fait locales et briançonnaises. Telle est, par exemple, la construction où entre le mot *la*, qui revient si souvent

[1] De là le nom de *Barbets*, qui est même devenu un terme injurieux. (Cf. A. de Rochas d'Aiglun, *les Vallées vaudoises*, Paris, Tanera, 1881, in-8°, p. 9, note.)

[2] « Supplie humblement François Peytier, chaudronnier de Briançon, et remontre à Votre Grandeur [le vibailli] que depuis le commencement du mois de février dernier [1706] il est retenu dans les prisons dudit Briançon, au prétexte qu'il avoit *répellé* du plomb de l'arcenal dudit Briançon, de celui qui a péry dans le même arcenal, lors de l'incendie d'icelluy. » (*Archives des Hautes-Alpes*, B. 437.) L'incendie de l'arsenal et de la ville de Briançon, dont il est fait ici mention, était arrivé dans la nuit du 1er au 2 février 1706. (*Ibid.*, B. 441.)

dans le mystère de Saint-Antoine, et dont les Briançonnais aujourd'hui encore sont si prodigues. Voici comment s'exprime *Diodamors* (vers 854-60) :

...La non es petit ny grant,
Riche, paure, ny marchant,
Ny prior, ny moyne, ny aba
Que non syo en ma potestà
Et que non ne porte grand honor,
Per aquelo gran dozsor
Que sal de my.

Ailleurs on trouve : *De que la me facho fort* (1336) ; — *Ma si la se poyo fayre* (2190) ; — *Yo te requero devotament que la te placho* (3463) ; — *Anennos-en, per saber si la saré eysi que frayre Anthoni so finis* (3918-20), etc.

Bien plus, bon nombre de proverbes briançonnais, encore populaires, cités par les écrivains briançonnais comme existant aujourd'hui [1], se lisent à peu près textuellement dans le mystère de Saint-Antoine. En voici des exemples :

— Qui temps a, et temps spero, temps li falh (1115).
— Ung personnage que se chario
Mays que non deourio,
Se pauso plus sovent que non volrio (1136-7).
— Dio non vol pas defalhir
A cellos que lo volont servir (1153-4).
— La feo que s'aprocho dal boyson,
Non hi layso elo de la lano (1183-4)?

Toutes ces données linguistiques me semblent être d'une véritable autorité pour établir l'origine briançonnaise du mystère de Saint-Antoine.

Une seconde preuve, bien forte, à mon sens, de cette origine briançonnaise du mystère de Saint-Antoine, se tire de la relation intime qui existe entre la description que l'auteur fait des *Sept péchés capitaux* [2784-3064] et les peintures murales des églises de Névache, des Vigneaux, de l'Argentière et de quelques autres, existant dans les vallées briançonnaises cédées au Piémont par le traité d'Utrecht en 1713.

J'ai eu occasion d'étudier ces peintures curieuses, à plusieurs

[1] B. Chaix, *Préoccupations statistiques, géographiques, pittoresques et synoptiques des Hautes-Alpes*. Grenoble, 1845, in-8°, p. 340-347.

reprises, notamment en 1878 et en 1881, et de les comparer à des peintures analogues, mais d'un style un peu différent, qui se trouvent à Digne (Basses-Alpes), dans l'antique cathédrale de Notre-Dame-du-Bourg. Ces dernières sont déjà assez connues, grâce aux travaux de M. le chanoine Andrau, mort naguère curé de Sisteron, et de M. le docteur Ollivier [1]. Les peintures des églises briançonnaises, au contraire, n'ont jamais été l'objet d'aucune publication spéciale. C'est à peine si M. des Ambrois a dit quelques mots des églises peintes d'au delà des Alpes [2]. Serait-ce une indiscrétion que de faire pressentir qu'un savant compatriote, M J. Roman, nous donnera prochainement un grand travail d'ensemble sur les églises peintes des Hautes-Alpes? En attendant, on voudra bien me permettre, — pour le besoin de ma thèse, — de dire ici quelques mots de ces peintures intéressantes [3].

Les fresques de la cathédrale de Digne représentent, d'un côté, l'enfer, le ciel et le purgatoire; de l'autre, les sept péchés capitaux avec les vertus correspondantes, dans le haut, et les châtiments infligés à chaque péché, dans le bas. Ces peintures ont été attribuées soit au quinzième, soit au seizième siècle [4], mais elles pourraient bien, je crois, ne dater que du seizième. Dans tous les cas, ces fresques sont beaucoup plus compliquées que celles du Briançonnais.

Les peintures de l'Argentière reproduisent à peu près exactement et dans le même ordre la seconde partie des peintures de Digne. Comme à Digne, et dans trois panneaux superposés, on voit, à l'Argentière, les Vertus dans le haut, les Péchés capitaux au centre et les Châtiments dans le bas. Ces peintures contiennent en tout vingt-sept figures allégoriques, placées sous autant d'arcades.

Les fresques des Vigneaux, canton de l'Argentière, n'ont que deux panneaux : dans le panneau supérieur, les sept péchés capi-

[1] *Semaine religieuse du diocèse de Digne*, octobre 1880. Nos 18-21. — *Annales des Basses-Alpes. Bulletin de la Société scientifique et littéraire de Digne*, 1881, nos 2-3, p. 87-96 et 131-133.

[2] *Notice sur Bardonnèche*, page 69, note.

[3] Depuis la composition de cette notice, M. Roman a publié, dans le tome XLI des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires*, une étude sur les églises peintes, intitulée : *le Tableau des Vices et des Vertus* (tiré à part, in-8o de 30 pages).

[4] *Semaine religieuse*, 1880, no 19, p. 215; *Annales des Basses-Alpes*, 1881, p. 87.

taux, et dans le panneau inférieur, les châtiments correspondants.

Enfin les fresques de Névache, gravement détériorées par le temps et par d'autres circonstances, ne contiennent que les sept péchés capitaux, mais sur deux plans. Dans ces fresques, comme dans celles des Vigneaux, de l'Argentière et de Digne, les péchés capitaux sont tous reliés entre eux par une chaine dont la direction est vers l'enfer.

Il convient de ne pas oublier que toutes ces peintures murales sont à peu près du même style et de la même époque. Celles de Névache me semblent être les plus anciennes ; viennent ensuite celles des Vigneaux, puis celles de l'Argentière, et enfin celles de Digne.

Or, chose importante à noter ici, les fresques de l'Argentière sont datées. Au centre du tableau, dans une sorte de cartouche, on lit ce qui suit :

AN̄O DN̄I 1.5.1.6.G. COM. PINGIT.

Ce qui doit se lire : *Anno Domini* 1516 *G(uilelmus ?) Com pincit;* et en français : *G(uillaume ?) de Côme fait ces peintures en* 1516.

Que l'on veuille bien maintenant se rappeler que la copie du mystère de Saint-Antoine provenant des Archives de Névache date de 1503, et l'on comprendra l'influence exercée sur l'esprit de l'auteur du mystère par la vue des églises peintes du Briançonnais, ou, ce qui me paraît plus probable, l'influence que le mystère a dû avoir sur les peintures briançonnaises. A mon sens, c'est le poëte qui a inspiré le peintre. Dans tous les cas, il est certainement fort curieux de voir que les plus anciennes peintures des sept péchés capitaux, et le mystère qui nous décrit ces péchés, se rencontrent à Névache. Il est curieux encore d'observer que dans ce mystère, comme sur les églises peintes, l'ordre des péchés, leurs traits caractéristiques, moraux et physiques, sont presque exactement les mêmes.

Ainsi, sur les églises de Névache, des Vigneaux, de l'Argentière et de Digne, les sept Péchés capitaux sont ordinairement dans l'ordre et avec les emblèmes suivants :

1° L'*Orgueil* est figuré par un seigneur richement habillé et monté sur un *lion;*

2° L'*Avarice* est figurée par un homme tenant une bourse et monté sur une *truie;*

3° La *Luxure* est figurée par une femme décolletée, tenant un miroir, et montée sur un *bouc;*

4° La *Colère* est figurée par un homme qui se frappe d'un poignard, et qui est monté sur un *léopard;*

5° La *Gourmandise* est figurée par un glouton qui mange un jambon, et est monté sur un *renard;*

6° l'*Envie* est figurée par une femme regardant tristement, montée sur un *singe;*

7° La *Paresse* est figurée par une femme nonchalante, montée sur une *ânesse.*

Dans le *mystère de Saint-Antoine* l'ordre est absolument le même, et, de plus, en lisant les tirades que l'auteur de ce mystère a mises dans la bouche d'*Argueil* [2784-2815], d'*Avaricio* [2820-2856], de *Luxurio* [2861-2899], d'*Iro* [2912-2944], de *Golo* [2949-2977], d'*Envidio* [2982-3024] et de *Pareso* [3029-3060], on retrouve très-exactement les traits principaux qui caractérisent chaque péché capital des églises peintes. On peut même dire que ces peintures sont la meilleure illustration que l'on puisse désirer pour cette partie du mystère de Saint-Antoine qui a pour titre : *Ordo temptationum,* et réciproquement, que ce mystère est le meilleur commentaire des églises peintes du Briançonnais.

De cette comparaison, que je ne fais qu'indiquer ici, mais qu'il serait facile de développer, il faut conclure, ce semble, que le mystère de Saint-Antoine et les peintures briançonnaises, qui sont de la même date, et que l'on rencontre aux mêmes lieux, n'ont pas une origine différente; en d'autres termes, que le mystère de Saint-Antoine est une production autochthone et toute briançonnaise.

Peut-être même ne s'écarterait-on pas de la vérité en ajoutant que les *mystères de Saint-Pons,* de *Saint-Pierre et de Saint-Paul,* de *Saint-André,* de *Saint-Eustache* et de *Saint-Antoine,* tous découverts aux environs de Briançon, sont le résultat d'une littérature locale, assez florissante dans le Briançonnais, peut-être dès le quatorzième siècle, mais certainement au quinzième et au seizième, et même encore aux dix-septième et dix-huitième siècles.

Une considération purement historique peut servir à confirmer la conclusion précédente.

L'ordre des Antonins, qui a pris naissance en Dauphiné, était particulièrement répandu dans le département des Hautes-Alpes. Dès l'an 1123, les Antonins s'étaient établis à Gap, sur l'emplacement actuel du collége, et leur commanderie fut très-prospère jusqu'au temps des guerres de religion (1577). Les Antonins avaient encore à Veynes un prieuré important, surtout au quinzième siècle, et duquel relevaient les églises de Saint-Marcellin de Veynes, Châteauvieux-sur-Veynes, etc. Au quinzième siècle, ils possédaient encore dans les Hautes-Alpes des dépendances à Esparron, à l'Étoile, à Saint-Cyrice, à Lardier, au Plan-de-Vitrolles, au Monêtier-Allemont, à Aspres-les-Veynes, à Bannes, commune d'Aubessagne, à la Rochette, à Lara, près Gap, à la Bâtie-Vieille, à Avançon, à Embrun, etc. [1]. Une partie de ces dépendances leur fut enlevée à l'époque des guerres de religion. Il ont conservé le reste jusqu'en 1778, époque où tous les biens de l'ordre furent unis à ceux des chevaliers de Malte [2].

La dévotion envers saint Antoine est, aujourd'hui encore, grande dans les Hautes-Alpes. Plusieurs églises lui sont consacrées, et l'ont gardé comme patron, par exemple Saint-Cyrice, Saléon, Rougnouse, Aubessagne, Eygliers, La Pisse, Les Alberts.

Un nombre très-considérable de chapelles étaient dédiées à saint Antoine dans les anciens diocèses de Gap et d'Embrun. On peut en voir la longue liste dans les pouillés de ces diocèses de l'an 1516 [3]. Beaucoup de ces chapelles existent encore actuellement. Je ne mentionnerai ici que la chapelle de Saint-Antoine de Vars, mon pays natal. Peut-être cette circonstance explique-t-elle un fait qu'il m'est doux de rappeler ici.

Dans mon enfance, ma mère m'a souvent fait répéter une prière à saint Antoine, en langue vulgaire. Voici cette invocation naïve et pleine de foi :

Sant Anthoni, ami de Diou,
Gardo-nous de tout periou,
De countrari,
Dou demoni,

[1] *Archives des Hautes-Alpes*, G. 149.
[2] *Archives nationales*, à Paris, S. 5273.
[3] *Bibliothèque nationale*, fonds latin 13730, f°s 129-142 et 154-166.

De fuoc, de flammo,
D'aygo courento,
De rocho pendento,
De nostres ennemis,
Et meno-nous en Paradis!

N'y a-t-il point là comme un reflet lointain de la grande confiance dont étaient animés nos pères envers saint Antoine de Viennois? confiance qui devait, en particulier, inspirer l'auteur du mystère trouvé à Névache, le porter à écrire en tête de son travail : *Faciam te in toto orbe nominari et in tota ecclesia Xpistianorum pronunciari;* et, plus tard, lui dicter ces vers qu'on lit vers la fin de son drame :

O Anthoni, Anthoni!
. . . . . .
Yo te denuncio de present
Que ya te farey denunciar
Per tot lo mond nominar.

Cet auteur en écrivant le *mystère de Sanct-Anthoni de Viennés* ne faisait, pour ainsi dire, que traduire les sentiments de foi envers saint Antoine, qui, au quinzième et au seizième siècle, débordaient de tous les cœurs dauphinois.

En résumé, le *mystère de Saint-Antoine,* trouvé naguère à Névache, et dont la copie date de 1503, est un des rares mystères provençaux connus et conservés. Comme le *mystère de Saint-Eustache,* et les autres provenant du Briançonnais, il fait merveilleusement revivre les mœurs, les usages et la langue du Briançonnais du commencement du seizième siècle. Ainsi peut-on dire que c'est là le mystère briançonnais et même dauphinois par excellence. Il peut aussi grandement aider à composer l'histoire du théâtre méridional, qui est encore à écrire. Voilà autant de bonnes raisons de faire connaître le mystère de Saint-Antoine aux amateurs du théâtre provençal, et de sauver par l'impression ce drame si original et si curieux.

P. Guillaume,
Archiviste des Hautes-Alpes,
Correspondant du ministère.

EXTRAIT DU *MYSTÈRE DE SAINT-ANTOINE DE VIENNOIS*

(Vers 2784-3063).

SEQUITUR ORDO TEMPTATIONUM

(*Loquatur Luciffer.*)

ARGUEUL.

(F. 86) O Anthoni, que fas-tu eysay,
E que vol la eyso dire?
Voles-tu te de tot oucire!
Non farés pas, mon enfant,
Car tu farias pecha grant.
Ma, sabes-tu que tu fares?
Aveu my tu t'en venres,
(V°) Per amour de ton payre;
Car la m'amo coma mon frayre,
Et per amour de li ya te remontarey,
Et de mos bens ya te darey,
A ton plaser, tot larjoment.
Ar, t'en ven alegrament
E non istar plus eyci.

ANTHONI.

Yo vos direy, quant es per my,
Eytal es la mya fortuno.
Ya volo segre ma venturo,
Et d'eyci non me mourey.

ARGUEIL.

Bel conpagnon, ya te direy,
Ya t'ay dich eyso per ton ben,
E, si tu voles fayre ben,
(F. 87) Tu me segres,
Y'aveu my tu t'en vendres
E ya te metrey à grand honor;
Car ya soy ung grand segnor,
Sobretos los reys coronas
Et d'or et d'argent abilhas,

Et si te fauc asaber
Que, si tu voles ren aver,
Ven-t'en en ma compagnio,
Car ya te juro, per ma vio,
Que tu ho aures certanoment.

ANTHONI.

Ya vos requero charoment
Que vos me leyse istar,
Car ya non ay de ren à far
Si non de Jesu Crist, mon meytre.
(*Recedat Superbia.*)

(V°) AVARICIO.

Et que fas eyqui, pauro creaturo?
Ben syes de synplo naturo
Que eysay te vegnas habitar,
As-tu perdu lo parlar?
Ya non say.
Parla-me, si la te play,
Et dyas-me ta rason,
Car ya te farey de ben pro
Tot anfort, si tu voles.

ANTHONI.

Segnor, vos parla coma nobles;
Mas gramarcys.
Car ya n'en volo gys;
Ma volo eyci remanir.

AVARICIO.

Si tu volias Dio servir,
Tu deourias, en qualque religion,
(F. 88) Fayre ton habitacion;
E sario chauso convenient,
Car tota maniero de gent,
Que te veyriant en religion,
Hy penriant grant devocion,
Per la qualo se convertiriant,

Et qualque ben ellos fariant,
Y eso per amour de tu ;
Et te conselho, per ta vertu,
Que tu t'en anes joliament
Istar en qualque couvent ;
Et si tu eyso non voles far
Et te voles retornar,
Ya te remontarey
Et de mos bens ya te darey ;
Car tu syes ung pauc mon parent,
Ves-tu eyci ceto taso d'argent,
(V°) Pren-lo e enporto l'en ;
Vent-lo e remonto-t'en ;
Et si non n'as pro, torna ver my,
Car ya ay d'argent sens fin,
De que te volo ben ajuar.

ANTHONI.

Segnor ya non ay à far.
Prene vostro taso et leysa-me,
Car de nengun non volo ren,
Si non de mon mestre Jesus.

LUXURIO.

Anthoni, revira-vos,
Car ya ay à parlar à vos
D'uno chauso segretament.

ANTHONI.

Eysi non a luoc convenient
(F. 89) En que pocha parlar à my.
Ana-vos-en, tira vostre chamin,
Et leysa-me eyci istar.

LUXURIO.

Et non se poyrio per ren far
Que vos me donesa audienso,
Deo que soy en vostra presencio,
Que ya vos dyo doas paraulas joliament.

ANTHONI.

Ar despacha-vos, prestament,
Car ya ay ben alre à far.

LUXURIO.

Ya vos direy, à breo parlar,
Ya soy à vos eyci venguo,
Coma uno filho perduo,
Tot anfort de grant lignage;
Car ya soy nobla et davantage,
(V°) Et d'or et d'argent habundant.
Mas, en my considerant
La noblessa dont sé partis,
Ay chercha tot le pays
Per trobar vos,
Car vos sé lo plus gracios
De corsage et de figuro,
Que non es corps de creaturo,
Et, per so, vos dono m'amor,
Requerent vos, par grant dosour,
Que vos non la refusé pas;
Car ya volo que vos sapias
Que ya soy belo e gracioso,
Et principalement amoyroso,
Blancho coma la flor de lys,
E la plus belo dal peys.
Regarda lo meo corsage,
(F. 90) Laqual es beos per avantage,
Et, si voles veyre mas mamellas,
Que sont tant graciosas et bellas,
Ya los vos mortrarey.

ANTHONI.

Bela filla, ya vos direy;
Ya vola veyre premyerament
La peno et lo torment
Que es aparelha
En aquellos que cometont aquel pecha,
E peus, de novel fach novel consell,

Jamais non sentic sa par.
Helas! qui la poyrio suportar?
Non pas yo, se Dio m'aju,
Ya vos comando, per la vertu,
De mon mestre Jesu Crist,
Que vos vous n'ané d'eyci.

IRO.

(V°) Helas! Anthoni, bel cosyn,
Et que fasé vos eyci?
Ya non cudero, per tot quant es,
Que eyci vos en fosa prees.
Et dont vos ven ceto folyo?
Dize-m'o, per grant cortesyo,
Car ya ho volo saber.

ANTHONY.

Sa, non es folhio, ma es dever,
Car qui servis à son segnor
Non es folhio, mas es honor
Eytal volo ya far.

IRO.

Ya te direy, à breo parlar,
Car tu syes lo meo cosyn;
La non es d'autro chauso parti,
Si non de grant maloencognio,
(F° 91) Que as agu d'aquelo baraterio
Que te fuse fayto, l'autr'ier,
Per aquel traytre corratyer
Que te fese tos bes deychabar.
Ma, si tu te voles ajuar,
E voles venir aveu my,
La si trobare remedy;
Car ya te juro, per ma fé,
Que, si ya devyo la persona metre,
Ya farey que tu los aures,
E veren-t'en eyci aprees;
Car ya te abilharey,
Et gentilment te garnirey,

Car ya soy mel garnis
Que chivalier dal pays.
Et si ho pos ben veyre;
Viro-te eysay, regardo-me,
(V°) Car mos arnes son ben furbys.

ANTHONI.

Segnor, tresque gramarciis.
D'eyso non me fasa mencion,
Car ya ay bona entencion
De servir mon mestre Jesus.

GOLO.

Mesagier soy à te vengus,
Portant-te aquest present.
Ar lo pren, alegroment
Mango e beo, alegro-te;
Car la te faré grant ben,
E ya te farey conpagnio.

ANTHONI.

Ya vos direy, sens vilanio,
Mynga e bene alegroment,
Car ya non curo de present
(F. 92) De beore ny de mingar.

GOLO.

Héé paure! que deves-tu far,
Ny que deves devenir?
Deves-tu te leysar murir?
Non pas, si tu syes sage!
Car la sario ung grant damage,
Si tu murias eyci,
E Dio non te aurio marci.
Cudas-tu, per ton jeunar,
Lay sus, en paradis entrar?
Non fares pas, certanoment,
Car Dio non voy eyso querent,
Josto que lo Propheto dis :

Nolo mortem peccatoris.
Ar manjo alegroment,
Car te juro, par mon sagrament,
(V°) Que tu trobares eyci
De rosti et de bulhi,
De vin blanc et de vermel,
Que te confartaré lo pansel
Et mays tota ta persono.

ANTHONI.

Tira-vos-en, en la bonohoro,
Car ya non ay ny fam ni sen,
Ny de maniar non curo ren
De say que pleyre à Jesus, mon mestre.

ENVIDIO.

Anthoni, si tu volguesas,
Tu foras ung grand segnor,
E agras ung grant honor,
En cet peys,
Car tu syes de grans amis
E t'ajuariant volentier.

(F. 93) ANTHONI.

Tresque valent chivalier,
De cet mond non me parlar,
Car ya non n'ay ren à far
Ny de sa compagnio non ay curo.

ENVIDIO.

Helas! ben syes sinplo creaturo!
E se demostro ben à ton parlar.
Ma si tu volias ben et, coma yo ay fach,
Tu melhurarias ben ton plach,
Car ya te dic certanoment
Que yo ay ista, en mon jovent,
Per mas de curours governas,
Que m'ant leysa lo maygre et n'ant pres tot lo gras,
Entant que non m'ant leysa ren.

Et segont que ya ves,
Eytals la t'en es pres.
Ma, si tu volias tenir lo chamin,
(V°) Que yo ay tenga,
Tu serias ben soutengu;
Et, si tu ho voles fayre,
La non te costaré pas gayre,
Car tu syes encar enfant
Et sarias riche et poysans.
Ar veen eysay aveu my,
Car ya te metrey al chamin
En que amasares pro
Et fares lo compagnon,
Coma ya fauc,
Que, de pauc en pauc,
Me soy remontas;
Car hon la sumyo me soy accompagnas,
Que per achabar pro de ben,
Ela vol far tot quant que vé.
Et si tu volias tenir ceto vio,
(F. 94) Tu aurias tantost segnorio
En aquest pays.

ANTHONI.

Ya vos direy, beos amis;
Tira joliament vostra venturo,
De vostra compagnio non ay curo.
Leysa-me istar per amour de Jesus.

PARESO.

Anthoni, ya soy à tu vengus,
Mal chausas et mal vestis,
Tos dolens et tos maris,
Per avisar-te.

ANTHONI.

Segnor, vos disé tresque ben;
E sa, que vous devé far?

PARESO.

(V°) Ar ascoto mon parlar.
Tu syes joves et galhars,
Et peurees com'à musars,
Si tu non ta avisas eyci;
Car la te penre com'à my
Que me soy trobas, en mon jovent,
Que alre d'or et pro d'argent,
Terras et grans possessions,
Et de grans dominacions
Que ero senso fin.
Et cogitant me en my
De tenir la vio que tu tenes,
Vauc desamparar tos mons bens
Et per amour de Dio los vauc donar
Et ren non me vauc leysar;
De que me repento fort,
Car mays me valrio la mort
Que ceto miserio sufrir.
(F.° 95) Et, per tant, te soy vengus requerir
Et dire te joliament
Que te avises graciosament,
De mentre, que tu as lo temps,
Que tu amasses qualque bens;
Car qui temps a et temps spero, tepms (sic) li fahl.
Tu poys veyre lo trabalh
Que es pausas en my,
Que soy dolent et mari,
E li peol me trayont los vels;
Car viro carto et chenio feulh.
Et vay-t'en, si tu m'en crees.

ANTHONI.

Segnor Dio, que ves tot quantes,
Secore-me, si la te play,
Car tu ves cosi me vay.
Helas! E qui poyre eychapar,
Ny cetos las traforar?
(V°) Non pas nengun, certanoment,
Sen lo teo sublevament
Et lo teo adjutori.

DEUS.

O Anthoni, Anthoni!
Humilita los pasaré,
Et trasque tos los ronpré;
Car yo ho ay ordena
De la mya volonta.
Et volo que la se teyno
Et, per tal, que la t'en sovegno
Ya tot dic eyci.
Ar, vay-t'en segurament
Et non dotar pas de ren,
Car ya te farey pro de ben.
(*Silete.*)

OBSERVATION

Depuis le jour où j'ai eu l'honneur de lire à la Sorbonne le mémoire précédent, j'ai pu examiner de près le *Mystère de Saint-André,* que je n'avais point vu encore. Cet examen confirme pleinement, à mon avis, les considérations développées ci-dessus.

Le manuscrit du *Mystère de Saint-André* (petit in-4° de 70 feuillets, en papier) est recouvert d'un fragment de charte, en parchemin, du milieu du quatorzième siècle, sur lequel on lit ces mots, écrits en grosses lettres : LIBER SECUNDUS HISTORIE SANCTI ANDREE. Ce titre permet de croire que nous n'avons aujourd'hui que la *seconde* partie du *Mystère de Saint-André,* lequel formait très-probablement une sorte de trilogie ou drame en trois journées. (Cfr., ci-dessus, la citation de M. des Ambrois de Névache.)

Une note qui existe au premier feuillet du manuscrit nous apprend que le *Mystère de Saint-André* fut représenté, de même que le *Mystère de Saint-Eustache,* par les soins et sous la direction de H. ou B. CHANCEL, chapelain (1504), puis vicaire (vers 1512) de la paroisse du Puy-Saint-André :

Hec istoria lusa est, et fuit die XXma mensis jugnij [1512?], *et conducta per me subsignatum vicarium loci sancti Andree, ad honorem et gloriam Dei, et sui sancti et appostoli Andree.*

Signé : H. *ou* B. CHANCELLI.

A la fin de ce même manuscrit, on trouve une seconde note, plus intéressante encore que la première, dont l'écriture est semblable à celle

du texte du manuscrit, et dont l'extrême importance n'échappera certainement à personne. Cette note nous révèle le nom de l'auteur du *Mystère de Saint-André :* Marcellin Richard, « chapelain émérite » ou « ancien chapelain », auquel, très-probablement, on doit attribuer aussi le *Mystère de Saint-Eustache* et peut-être d'autres encore :

Finis hujus operis secunde ystorie sancti Andree, sub anno M° V° XII, et die XX° mensis aprilis, per me Marcellinum Richardi, cappellanum meritum, qui eundem librum feci, et aptavi et in presentem formam redegi.

Signé : M. Richardi, Cappellanus.

Ainsi, d'après ces deux notes, le *Mystère de Saint-André,* que Marcellin Richard finit de composer le 20 avril 1512, fut représenté, par les soins de H. ou de B. Chancel, le 20 juin, très-probablement de la même année. Deux mois furent employés à préparer la représentation.

On a quelques raisons de penser que Marcellin Richard fut chapelain du Puy-Saint-André, vers la fin du quinzième siècle. Dans une charte du 29 mars 1535, le notaire Clément, du Villard-Saint-Pancrace, canton de Briançon, reconnaît avoir reçu de Jean Barnéoud, du Puy-Saint-André, « un inventaire des biens et du mobilier de l'église paroissiale du Puy-Saint-André, fait par Claude Richard, chapelain du Puy-Saint-André : *Instrumentum inventarii rerum et bonorum mobilium ecclesie parrochialis Podii sancti Andree, factum per dom. Glaudium Richardi, cappellanum Podii sancti Andree.* » (*Archiv. départementales des Hautes-Alpes,* E, 666.) Cet inventaire dont on ignore la teneur et la date précise, mais qui avait été dressé plusieurs années auparavant, devait être cependant postérieur à 1490, car le Puy-Saint-André ne fut érigé en paroisse qu'en 1456 (*ibid.,* 656), et son premier chapelain, Jean Borel, est connu par divers actes de 1456 à 1490. D'ailleurs, H. ou B. Chancel fut chapelain ou vicaire du Puy-Saint-André, au moins depuis 1504 jusqu'en 1512. De tout cela on pourrait peut-être conclure que Marcellin Richard n'est autre que le personnage appelé en 1535, par erreur sans doute, Claude Richard, et, par suite, qu'il fut chapelain du Puy-Saint-André, vers 1490-1503.

Quoi qu'il en soit de ce point encore obscur, mais que quelque document pourra peut-être mieux faire connaître un jour, il est du moins certain qu'un très-grand nombre de familles du Puy-Saint-André et de la commune voisine du Puy-Saint-Pierre, dès le treizième siècle, ont porté et portent encore le nom de *Richard.* Plusieurs d'entre elles ont fourni des chapelains ou des curés du Puy-Saint-André. Ainsi Laurent Richard fut chapelain du Puy-Saint-André, son pays natal, dès avant 1534,

et il l'était encore en 1540. (*Archives des Hautes-Alpes*, E, 656, 666.) Bien plus, un des quatre quartiers ou villages qui, avant 1456, formaient l'unique paroisse et *Mistralie des Puys*, avait le nom très-caractéristique de *Puy-Richard*, qu'il garde encore : *Mistralia podiorum de Sancto Petro, Chauvini, Brutinelli* [aujourd'hui *Puy-Saint-André*] *et Podio Richardi* (sic) (charte de 1318); — *Homines podiorum sancti Petri et Richardi* (charte de 1358); — *Podium Richardorum* (charte de 1427), etc. Il me semble donc très-probable que Marcellin Richard appartenait par sa naissance à l'ancienne communauté des Puys et même à la récente paroisse du Puy-Saint-André. Dans cette hypothèse, on comprend sans peine qu'il ait voulu glorifier tout spécialement l'apôtre saint André, le patron de son pays natal, le titulaire de la paroisse dont il avait été, avant 1512, le chapelain : *Cappellanum meritum*.

Il est incontestable que Marcellin Richard est l'auteur du *Mystère de Saint-André*. Je pense qu'il a aussi composé le *Mystère de Saint-Eustache*, tant le style de ce mystère, la tournure des vers, les noms des personnages, etc., ont de ressemblance et d'analogie avec tout ce qu'on trouve dans le *Mystère de Saint-André*. N'oublions pas, d'ailleurs, que ces deux mystères ont été trouvés dans les archives communales du Puy-Saint-André. — Peut-être ne s'écarterait-on pas trop de la vérité en attribuant également à Marcellin Richard le *Mystère de Saint-Pons* et le *Mystère de Saint-Pierre et Saint-Paul* découverts dans les archives du Puy-Saint-Pierre. Quant au *Mystère de Saint-Antoine*, provenant de Névache, il a, selon moi, une origine différente, quoique briançonnaise.

Ces conclusions, on voudra bien le remarquer, sont conformes à celles que, dans le mémoire précédent, j'avais cru pouvoir tirer de considérations d'un autre ordre d'idées. Quelques-unes de ces considérations, par exemple celles qui sont relatives aux analogies existant entre les églises peintes et le *Mystère de Saint-Antoine de Viennois*, acquièrent désormais une plus grande valeur, à cause de l'origine mieux établie des mystères provençaux des Hautes-Alpes. Grâce à ces analogies et à quelques autres arguments, peut-être parviendra-t-on un jour à démontrer que les peintures des églises briançonnaises sont l'œuvre d'une main française, et, en particulier, que G. COM., l'artiste qui a décoré, en 1516, l'église de l'Argentière, était Français, et non point Italien, ainsi qu'on l'a prétendu naguère.

P. G.

XIX

LE CHATEAU DE CRAMAYEL EN BRIE

ET SON THÉATRE DE SOCIÉTÉ AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

A douze kilomètres au nord de Melun, près de la grande route de Brie-Comte-Robert, existait autrefois le fief seigneurial de Cramayau, — qu'on appela Cramayel à partir du dix-septième siècle, — château et haute justice [1], avec titre de sirerie, que Louis XV devait ériger en marquisat au mois de janvier 1773, en faveur de François Fontaine, fermier général. C'était une dépendance de la paroisse de Moissy-l'Évêque, appartenant aux évêques de Paris, qui cédèrent leurs droits aux seigneurs de Cramayel, en 1643. Cette paroisse prit alors le nom de Moissy-Cramayel.

Vieille construction féodale, précédée de deux avant-cours, le château de Cramayel, avec sa chapelle fondée en 1203, ses plantations séculaires, ses fermes importantes, fut au temps de Louis XIV l'objet d'embellissements qui le transformèrent à son avantage. Au dehors, c'était toujours le manoir en gresserie, aux fenêtres inégales et percées irrégulièrement, flanqué de quatre tours, accosté de deux pavillons, entouré de fossés à sec sur lesquels étaient jetés deux ponts-levis. Mais la famille de Mesmes, lorsqu'elle le possédait, en avait changé la distribution intérieure; elle avait aussi agrandi considérablement le domaine, créé un potager et un parc de plus de 100 arpents, dessiné 25 arpents de parterre, ouvert des avenues et obtenu l'établissement d'un pavé royal pour y accéder facilement en toute saison. Cette route fut plantée entre Cramayel et Lieusaint aux frais du président de Mesmes, qui jouissait, par contre, de 150 cordes de bois à prendre chaque année dans la forêt de Fontainebleau [2].

[1] La motte de Cramayel était dans la mouvance du seigneur du fief et hôtel de la Salle aux payens, dit les Batailles de Maudegris, à Fontenay-le-Vicomte, près Corbeil. La justice relevait de la prévôté de Corbeil.

[2] Lettres patentes de février 1652.

D'Argenville, dans son *Voyage pittoresque des environs de Paris*, dit que l'architecte Boffrand a fait dans la distribution de ce château de grands changements qui le distinguaient plus que son architecture extérieure. L'aspect général, cependant, était assez agréable. Claude Chastillon et La Mercade en ont gravé des vues d'ensemble, les façades, les plans, etc. [1].

MM. de Mesmes venaient souvent à leur terre de Cramayel, où le roi Louis XIV s'arrêta pour souper et coucher le 23 février 1688. Les derniers membres de la famille de Mesmes, le comte d'Irval et le comte d'Avaux, oncle et neveu, étaient de notables personnages : l'un, ambassadeur; l'autre, premier président à mortier au parlement de Paris et membre de l'Académie française. Ils avaient décoré et meublé avec une certaine somptuosité leur château, qui, après eux, échut par succession [2] à la marquise d'Ambres, née Henriette-Antoinette de Mesmes, dont la sœur aînée avait épousé le duc de Lorges.

Le mari d'Henriette, Hector-Louis de Gélas de Voisins, marquis d'Ambres, vicomte de Lautrec, lieutenant général en Guyenne, bien que plus âgé qu'elle de vingt-trois ans, menait une existence peu régulière; l'union ne fut pas heureuse [3]. C'est comme épouse séparée d'habitation et de biens du marquis d'Ambres, qu'elle recueillit le domaine de Cramayel, évalué 400,000 livres avec les fermes qui en dépendaient, et le revendit plus de 500,000 à François Fontaine, écuyer, et à Françoise-Monique de La Borde, son épouse, au mois de décembre 1753 [4].

Suivant le mouvement général de l'époque, la finance prenait la place de la noblesse.

Le nouveau seigneur de Cramayel, né à Pontarlier le 19 décembre 1712, marié en février 1747 à la fille de Jean-François de La Borde, fermier général, seigneur de Ménillon et baron de La Brosse,

[1] Bibliothèque nationale. Estampes, topographie. Boffrand, dans son *Livre d'architecture*, imprimé en 1744 (in-f°, 70 planches), a représenté de trois manières différentes ce château, qu'il dit avoir « réformé dans les choses où son architecture n'était pas conforme au goût présent, notamment dans l'inégalité des fenêtres ».

[2] Partage devant Bronod, notaire à Paris, du 20 mars 1728.

[3] Saint-Simon fait des deux filles du premier président de Mesmes, comte d'Avaux, un portrait qui reflète la haine de l'écrivain contre cette famille.

[4] Contrat devant Chomel, notaire à Paris, du 18 décembre 1753.

avait lui-même succédé depuis 1750 à son père[1] comme fermier général, et disposait d'une fortune qui s'augmenta rapidement.

Il avait acheté ce château tout meublé, et le mobilier fut compté, après estimation, pour 59,352 livres. On y trouvait réuni au confortable un luxe peu commun dans les châteaux de campagne, même au temps de Louis XV. L'état dressé à cette occasion nous montre plus de vingt appartements différents garnis de meubles en palissandre, de commodes et de *coinades à la régence,* en bois de violette, en bois d'amarante, en bois satiné, avec dessus de marbre vert antique, de marbres de Rance, de Languedoc, agate d'Orient, griotte de Flandre; on y frouve bibliothèque, clavecin à pied d'écaille, tentures et tapisseries d'Aubusson, de Flandre et de Bruxelles, trumeaux peints, dorures, glaces, tableaux, etc.

Les tableaux, nous le regrettons, sont très-sommairement indiqués de chambre en chambre; le rédacteur ne manque pas de répéter qu'ils sont peints sur toile, dans leur bordure de bois sculpté et doré; mais il se garde bien de nous fournir un nom de peintre. Peut-on s'étonner de cette sorte de dédain quand on voit, dans le procès-verbal d'expertise, les glaces infiniment plus estimées que les peintures? Un grand portrait de Louis XIV, par exemple, don du Roi au président de Mesmes, est compté, avec deux dessus de portes peints sur toiles, 72 livres, tandis que la valeur d'un miroir à pilastres de 68 pouces sur 46 est portée à 600 livres. Du moins, l'expert, à défaut de l'indication des artistes, a-t-il noté la plupart des sujets. Comme l'appréciation des œuvres d'art est tout autre qu'elle n'était au dix-huitième siècle, et que les moindres détails qui s'y rattachent ne sont pas indifférents aujourd'hui, on ne nous reprochera pas sans doute de nous y arrêter un instant.

Ainsi, dans l'appartement du Roi, conservé intact depuis la visite de Louis XIV, et qui comprenait l'antichambre, la chambre à coucher, un cabinet de toilette, un autre cabinet et deux garde-robes, se trouvaient : deux dessus de portes, *Homme et*

[1] François-Philibert Fontaine, secrétaire du Roi, maison et couronne de France, marié à Marie-Agnès de Gondrecourt.

Celui-ci était fils de Hugues Fontaine, de Pontarlier, qui avait fait vérifier ses titres par d'Hozier, en 1696, et portait : *D'azur, à une fontaine jaillissante d'argent.* »

femme tenant des fruits, un *Flûteur* dans un cadre ovale, une *Fille tenant un chat*, trois autres dessus de portes représentant les *Arts*, une *Sainte Famille*, miniature sur cuivre avec bordure à pans en ébène, ornée de cuivre doré d'or moulu; une *Madeleine*, *Énée et Didon* (toile de 7 pieds de haut sur 5 pieds 1/2).

Les autres appartements n'étaient pas moins bien partagés.

Dans la grande salle à manger, sur la cheminée, était le *Portrait de Louis XIV*; deux dessus de portes, *Nature morte*. Dans le cabinet d'assemblée, quatre dessus de portes représentaient des motifs d'architecture. Dans les diverses chambres à coucher, c'étaient : le *Portrait du duc d'Orléans*, l'*Enlèvement de Bacchus*, un *Guerrier*, une *Bacchanale*, une *Dame en habits de cour*, quatre portraits (dont deux ovales), la *Belle Gabrielle*, un *Espagnol* (dessus de porte), une *Vénus*, des paysages, la *Naissance de Bacchus*, *Flore* (dessus de porte), un grand plan en relief du château et de la terre de Cramayel, cinq autres dessus de portes non décrits, et enfin, — jusque dans la salle d'audience, — le *Portrait d'une dame de la cour*.

D'Argenville parle d'un grand tableau d'Oudry, — un *Cerf aux abois*, — qui décorait la salle à manger, et de deux autres œuvres du même artiste, — des *Chiens en arrêt*, dans la salle de billard. Il n'existait rien de semblable en 1753. Ce sont là, très-probablement, des changements apportés dans la suite par M. Fontaine de Cramayel, qui ne cessa d'ajouter aux embellissements dus à ses prédécesseurs. Nous avons la preuve de son goût pour le luxe et pour les arts, lorsque nous le voyons acquitter, par exemple, de 1756 à 1760 : 1072 livres au menuisier-sculpteur Panier, 220 livres à Levasseur pour des « figures en plâtre », 2,000 livres à Lempereur, orfévre-joaillier, pour un bracelet de pierres fines, et 3,000 livres pour « une plume de héron en brillants », 13,000 livres à Lemeignan pour un diamant jaune, plus de 100,000 livres aux joailliers Éberl, Doucet, Le Loutre, Drais, Jacqmin, Solle, Tesnière, pour des montres, des girandoles, des bijoux, de la vaisselle d'argent et de vermeil armoriée; 2,000 livres à Jean Valade, pour le portrait de madame de Cramayel, « peint en pastel, en grand », avec glace et bordure [1]. Puis, ce sont des sculptures de Caffieri et de Pajou;

[1] Madame de Cramayel était représentée une guitare à la main; le mémoire de

des meubles de Tillard et de Migeon, couverts de tapisseries des Gobelins exécutées sur les dessins de J. B. Oudry; 150 livres payées à Duret pour une figure en terre cuite de Germanicus; 2,000 livres au peintre Doyen pour deux tableaux; 710 livres au sculpteur Cardon pour changement des armes au fronton du château de Cramayel et des basses-cours; 12,000 livres au sculpteur Méquignon, pour orner le parterre de piédestaux, de vases, de statues, comme la *Vénus endormie* et la *Vénus aux Tourterelles;* de groupes, comme le *Réveil de l'Aurore* et le *Temps découvrant la Vérité,* qui avaient 15 pieds de hauteur.

De 1761 à 1766, Sautray, Tranblay, Lagerlet et Augustin Bocciardi, sculpteurs des Menus-Plaisirs, restaurent les groupes, modifient leur disposition dans le parterre et fournissent des terres cuites nouvelles.

Nous n'avons pas à nous étendre ici sur l'ensemble des importants travaux de bâtiments que M. Fontaine faisait exécuter en même temps à Cramayel et à sa maison de la rue du Sentier, à Paris, sous la direction des architectes Barrau de Chefdeville, de Mac-Laurin et Ledoux.

Entre autres constructions neuves dont fut doté Cramayel, il faut placer l'orangerie et la salle de spectacle, que d'Argenville recommandait à l'attention des curieux.

Au milieu du dix-huitième siècle, dans les châteaux de campagne, la mode était aux théâtres de société; des représentations, pour lesquelles de nobles amateurs se faisaient styler par quelques acteurs en renom, devenaient l'occasion de nombreuses réunions.

M. de Cramayel, — le fermier général Fontaine, — possédait son château depuis quatorze ans quand il résolut d'y construire aussi un théâtre, non pas une de ces scènes de salon avec paravent et rideau, mais une véritable salle de spectacle avec tous ses accessoires, destinée à ajouter à l'agrément des fêtes qu'il y offrait pendant la belle saison à la noblesse d'alentour et à ses amis de Paris, financiers et gens de lettres.

Une liasse de mémoires relatifs aux travaux va nous permettre d'entrer à ce sujet dans quelques détails.

Valade porte : « Payé à la marchande de modes, pour l'ajustement de la guitare et rubans, 6 livres. »

Disons d'abord où en était alors cette mode des théâtres de société.

L'un des premiers et des plus célèbres avait été celui de la duchesse du Maine, à Sceaux, dont l'académicien Nicolas de Malézieu fut l'ordonnateur et où Voltaire, dans la suite, ne dédaigna pas de tenir un rôle dans *Rome sauvée;* la réplique, il est vrai, lui était donnée par Lekain, un peu son élève et admirateur du jeu pathétique du poëte.

Les scènes d'amateurs devinrent très-nombreuses, surtout après la paix de 1748; il y en eut partout, dit M. Victor Fournel dans ses *Curiosités théâtrales*, depuis la demeure des courtisanes jusqu'à celle des princes, et même chez le Roi. Madame de Pompadour venait d'inaugurer les spectacles des petits cabinets, à Choisy; à Paris, il y avait des théâtres aux hôtels Soyecourt, Clermont-Tonnerre, Jabach, chez les demoiselles Verrières, qui possédaient une autre salle à Auteuil, — comme mademoiselle Guimard eut théâtres à Paris et à Pantin. On jouait la comédie chez le comte de Montalembert, chez la duchesse de Villeroy, chez la duchesse de Bouillon, à Chantilly; chez le prince de Conti, à l'Ile-Adam; chez la duchesse de Mazarin, à Chilly; chez madame Dupin, à Chenonceaux; chez M. de Montmorency, à la Brosse-Saint-Ouen, dans la Brie; chez madame de la Popelinière, descendante des Dancourt, et qui avait ainsi de bonnes raisons pour être applaudie. Voltaire avait lui-même monté un théâtre à son château de Fernay.

Mais c'est assurément celui de la marquise de Montesson, au château de Sainte-Assise, qui a tenu le premier rang dans l'estime des connaisseurs [1]; la Comédie française eût pu s'en montrer jalouse, si la direction de cette scène n'avait été confiée à l'une de ses sociétaires, madame Drouin. On y jouait des pièces composées par la marquise, et les interprètes ordinaires, outre l'auteur elle-même, n'étaient autres que le duc d'Orléans, le comte d'Oneson, M. de Ségur, la comtesse de Lamark, la marquise de Crest, etc.

De telles représentations devaient faire merveille, moins peut-être par l'agrément des pièces et la perfection du jeu [2] que par le

[1] Elle avait aussi un théâtre à Paris, dans son hôtel de la Chaussée-d'Antin.

[2] Selon M. de Lévis, madame de Montesson montrait dans ses compositions « plus de sens que de verve, plus d'adresse que de talent; rien de choquant ou

rang des acteurs. D'ailleurs, la soirée se terminait toujours par un souper, où l'admission était une faveur très-recherchée.

Cramayel n'est qu'à deux lieues de Sainte-Assise. Il ne faudrait pas attribuer cependant à l'émulation résultant du voisinage, au désir de rivaliser avec la marquise, — mariée secrètement au duc d'Orléans, — l'éclat que M. de Cramayel voulut donner à ses réceptions et l'idée qu'il conçut de jouer aussi la comédie chez lui. Au contraire, la création du théâtre de Cramayel, en 1768, précéda celle du théâtre de Sainte-Assise : madame de Montesson n'avait pas même acheté à cette époque son château, dont elle ne devint propriétaire qu'au mois de décembre 1773. Et, coïncidence assez curieuse, c'est précisément lorsque s'ouvrit la salle de spectacle de madame de Montesson que celle de son voisin paraît avoir fermé ses portes.

Chez le fermier général, d'ailleurs, il n'y avait ni prince ni duchesse pour tenir les rôles nobles, et l'interprétation n'en souffrait peut-être pas. Les acteurs étaient mandés de Paris ; la Comédie française et la Comédie italienne fournissaient plusieurs sujets, auxquels s'adjoignaient des amateurs.

Certains théâtres bourgeois jouaient des pièces composées tout exprès, dans un goût plus que léger ; à Brunoy, par exemple, chez Monsieur, on donna des représentations qui excitèrent quelque scandale.

Rien de semblable à Cramayel ; on y jouait les *Plaideurs*, l'*Écossaise* de Voltaire, le *Rossignol, Rose et Colas*, la *Partie de chasse de Henri IV*, que Collé n'avait pu encore faire admettre à la Comédie française. Le *Rossignol* était également une production de Collé, que Benjamin de La Borde, frère de madame Fontaine de Cramayel, avait mise en musique [1]. Peut-être M. de La Borde, pre-

de ridicule, mais rien non plus de saillant, pas un trait heureux, pas un mot piquant ; le dénoûment arrivait au bout de ses cinq actes, comme les morts de vieillesse, parce qu'il faut bien que tout finisse... Cette absence totale d'esprit dans les ouvrages d'une personne qui n'en manquait pas avait de quoi surprendre. »

Comme actrice, madame de Genlis, sa nièce, ne la juge pas moins sévèrement : « Elle jouait à mon gré fort mal la comédie, parce qu'en cela comme en toutes choses, elle manquait de naturel ; mais elle avait beaucoup d'habitude et l'espèce de talent d'une comédienne de province parvenue par son âge aux premiers emplois et n'ayant que la routine. »

[1] Jean-Benjamin de La Borde, né à Paris en 1734, mort sur l'échafaud en 1794, avait été d'abord receveur général des finances en Poitou, avant de devenir

mier valet de chambre du Roi et intéressé dans les fermes générales, plus connu comme musicien et polygraphe que comme financier, fit-il exécuter chez sa sœur plusieurs autres de ses œuvres, comme le *Revenant*, la *Mandragore*, *Colette et Mathurin*, *Jeannot et Colin*, *Fanny*, *Candide*, que l'Almanach des spectacles mentionne « représentées sur un théâtre de société », sans préciser davantage.

Les comédiens de profession se plaignaient du tort que leur causait cet engouement pour la comédie bourgeoise; les théâtres privilégiés de la capitale étaient délaissés : Colardeau, Collé, Carmontelle, Laujon, La Harpe, n'écrivaient plus que pour les grands seigneurs de la belle société en villégiature. La rivalité devenait inquiétante. Si Fleury, d'Azincourt et quelques autres acteurs, choyés dans les châteaux, s'en déclaraient satisfaits, leurs confrères ne se réjouissaient pas d'une mode qui les réduisait à la misère. En 1768, précisément à l'époque où s'ouvrait le théâtre de Cramayel, défense fut faite aux comédiens français et italiens de jouer sans permission ailleurs que sur leurs théâtres. Le coup était fatal pour les scènes de société. Les amateurs, réduits à leurs propres forces, perdirent courage, et peu à peu la plupart des châteaux fermèrent leurs salles de spectacle.

Ainsi s'explique sans doute l'existence éphémère de celle de Cramayel, utilisée seulement pendant quelques années et pour une douzaine de représentations.

Elle avait été construite dans les premiers mois de 1768, sous la direction de M. de Mac-Laurin, descendant d'un célèbre mathématicien et ingénieur écossais, et l'un des architectes employés par M. Fontaine aux travaux de ses hôtels de Paris [1].

Dès l'année précédente, Mac-Laurin avait dressé un devis évaluant la dépense à 20,050 livres 7 sols 3 deniers. C'est sur cette

inspecteur général de la capitainerie de la varenne du Louvre, premier valet de chambre et favori de Louis XV. On l'a quelquefois confondu avec Jean-Joseph de La Borde, l'opulent banquier de la cour, fermier général comme lui, et qui périt de la même façon, en 1794. Ils appartenaient du reste à la même famille, d'origine espagnole, bien qu'issus de branches différentes.

[1] L'architecte Mac-Laurin a construit plusieurs châteaux aux environs de Paris. Quand Servandoni eut reconstruit la façade de l'église Saint-Sulpice, c'est Mac-Laurin qui fut choisi pour construire les deux tours; mais, en 1777, l'une d'elles fut démolie et reconstruite par Chalgrin.

base qu'on s'était mis à l'œuvre, et six mois après, tout était construit, mais la dépense s'élevait à 37,340 livres. Cette somme fut encore dépassée, par suite de modifications après coup et de fournitures complémentaires de décors.

Les frais de premier établissement se décomposent ainsi :

Au charpentier Dumas, de Paris.	3,177 livres.
Au maçon Germain Simon, de Brie.	8,916
A Rezé, menuisier à Paris, et Lefèvre, menuisier ordinaire des bâtiments du Roi.	7,773
A Guilliet et Deleuze, peintres en décors, à Paris, rue Poissonnière.	8,935
Au marbrier Charvet le jeune, de Paris.	84
Au serrurier Royer, d'Évry-les-Châteaux. . . .	2,729
Au vitrier.	484
Au paveur	800
A Thorelle, menuisier de Cramayel	1,818
Au couvreur Martin, de Brunoy.	1,824
A Petit-Jean, pour la fouille des terres.	800

Notons en passant une autre somme de 4,296 livres payée à l'architecte pour ses dessins, ses honoraires et ses voyages.

Il serait difficile de donner une description absolument exacte de cette salle de spectacle, en l'absence de devis et de plans; cependant, les renseignements puisés çà et là dans les mémoires des ouvriers y suppléent en partie.

Le bâtiment neuf de la comédie, comme on le désigne, mesurait 75 pieds de long sur 22 d'élévation, avec six fenêtres dans la façade, construite en moellon et mortier de chaux et sable; il se terminait par un fond circulaire dans la partie opposée à la scène; c'est ce que le charpentier et le serrurier appellent la croupe.

Deux portes principales y donnaient accès d'une part, et une autre porte s'ouvrait « du côté du pavillon ».

Le parterre était carrelé en petits carreaux neufs, sur 28 pieds de long et 18 de large; deux rangs de loges régnaient alentour. Le maçon Germain Simon nous donne ces détails. Le couvreur Martin les confirme en ce qui touche la dimension de la salle, « couverte en tuiles neuves ». Le comble supportait quatre lucarnes-cupucines, et le bâtiment était flanqué de deux éperons. Sur l'un des côtés se trouvait une galerie de 63 pieds 1/2 de long et 6 pieds

de haut; c'était « le corridor de M. de Cramayel », dans lequel trois fenêtres ouvraient sur le parterre du théâtre.

Le plafond de la salle, composé de neuf châssis, avait produit 72 toises courantes de bâtis.

La scène, plus vaste que le parterre, mesurait 34 pieds de long sur 29 de large, d'après le menuisier qui a fourni le parquet. On avait ménagé derrière une chambre ayant quatre grandes portes. Le charpentier, à son tour, énumère ainsi les ouvertures : deux portes du côté du parc, six grandes croisées sur le théâtre, trois autres du côté des fossés, trois ouvertures donnant dans la galerie, deux portes et cinq croisées dans le surplus du bâtiment.

A l'étage souterrain étaient scellés les poulies et les poteaux « pour rouler le treuil », où reposaient les châssis mouvants; au-dessus de la scène, on avait placé dix chemins de plafond en chêne, garnis de poulies et fausses poulies. Puis ce sont les loges d'acteurs et chambre au-dessus, servant de magasin de costumes; deux foyers, loge de souffleur de 14 pieds et 1/2 de pourtour, orchestre avec pupitre de 14 pieds de long, rampe d'éclairage mobile de 16 pieds, amphithéâtre, loges grillées, petites loges d'avant-scène avec devant en sapin de 18 pieds de haut sur 3 pieds 3 pouces de large, ornés de mosaïques évidées en losange, le tout décoré par le peintre Deleuze.

L'orchestre avait son entrée particulière à côté de la porte du souffleur.

Un escalier de 14 marches conduisait aux premières loges, et un autre de 12 marches aux secondes loges; l'amphithéâtre communiquait avec un salon, et l'une des loges avec l'appartement de M. de Cramayel.

La décoration intérieure de la salle ne devait manquer ni de bon goût, ni même d'élégance. Le plafond, couvert d'arabesques, avec un sujet au centre, semblait soutenu par six colonnes cannelées en bois, à chapiteaux d'ordre ionique; enfin, les peintres avaient simulé des draperies brodées, rehaussées d'or, au devant des loges et de l'avant-scène.

Les jours de représentation, l'éclairage consistait en biscuits de suif à quatre bobèches, garnis de plaques en fer poli pour refléter la lumière. La rampe recevait cinq augets en fer blanc de 3 pieds de long, qu'on garnissait également de biscuits. On se servait

encore d'un réverbère de 16 pieds de long en cinq parties, en fer d'Angleterre [1], et de vingt portants sur lesquels s'appliquaient des plaques de fer poli et une ferrure « pour faire la nuit ».

Enfin, ajoutons que des mesures de précaution étaient prévues pour le cas d'incendie; non-seulement aux entrées, mais sur divers points de la salle, il n'y avait que des portes brisées; une conduite d'eau avait été installée, et nous voyons figurer dans un mémoire la fourniture de « vingt-six crochets de 3 pouces, pour accrocher « des sceaux dans la comédie ».

Il n'est pas sans intérêt de jeter un coup d'œil particulier sur ce que devaient être les peintures de Guilliet et Deleuze, tant pour les décors de la scène que pour l'ornementation de la salle, et aussi sur le prix qu'elles ont coûté. Nous n'avons qu'à reproduire le premier mémoire de ces décorateurs [2].

« Une forêt, composée de 10 châssis, 5 plafonds en ciel et un rideau de fond, prix fait à 500 livres; plus trois groupes d'arbres isolés et un lit de gazon, 120 livres. — Ce dernier chiffre est réduit à 108 livres par l'architecte.

« Une décoration de place publique, composée de 10 châssis et un rideau de fond, 500 livres.

« Deux châssis obliques pour les scènes à balcon, portes et croisées ouvrantes, 60 livres.

« Une décoration de chambre ou salon, composée de 8 châssis; une ferme à 5 portes ouvrantes et 5 plafonds, avec un petit rideau de fond; ensemble 600 livres.

« A l'avant-scène, le châssis double en draperie, panneaux en mosaïque, le tout étoffe et or, 240 livres.

« Le rideau d'avant-scène en draperie retroussée, avec un chiffre au milieu et enfants de coloris, fond de jardin, 400 livres.

« Les devantures des loges en draperies, brodées et rehaussées d'or, avec les balustres qui les portent, 300 livres.

« La décoration de la salle, plafond en arabesques, avant-scène, colonnes cannelées et sujets de coloris; au milieu du plafond, trophées, etc.; le tout orné du double du premier projet montré en

[1] Il avait été payé 96 livres à Bourgeois de Châtaublanc, directeur de la manufacture royale des lampes et lanternes à réverbères, le 12 avril 1768.

[2] Élèves de Boucher, Guilliet et Deleuze travaillaient alors pour le Théâtre-Italien, à Paris.

décembre 1767, 2,500 livres. — Cet article est réglé à 2,100 livres.

« Pour le plafond de la salle, châssis du pourtour, devanture des loges, colonnes, avant-scène, décors de 10 châssis, 3 rideaux et une ferme avec 9 plafonds, ensemble 600 aulnes de toile à 33 livres, 960 livres.

« Frais de tenture, couture des toiles, collage du papier, 525 livres. »

Dans un autre mémoire, « supplément fait en août 1768 », on voit figurer les articles suivants :

« Une chambre de paysan, 8 châssis, 4 plafonds, un rideau de fond et un moulin sur une demi-ferme, pour 500 livres. — Réglé à 450 livres.

« 3 châssis obliques à porte et croisée, avec escalier en relief, pour *Rose et Colas,* 120 livres. — Réglé à 100 livres.

« Un rideau placé dans le foyer, représentant la galerie des réformés à Fontainebleau, pour la *Partie de chasse de Henri IV,* orné de figures, bas-reliefs et ornements très-riches; estimé 400 livres. — Réglé à 340 livres.

« Un châssis à balcon en relief et croisée ouvrante, pour le *Rossignol,* 30 livres.

« Dans le parquet (parterre), peint le pourtour de la cloison, ainsi que celle de l'orchestre, 48 pieds de tour, en marbre Cerfontaine, avec distribution de panneaux feints, 60 livres.

« Peint trois éventails des arcades des loges grillées, en arabesques et figures sur fond de gaze peint en ciel, ornements en coloris, 144 livres. — Réglé à 120 livres.

« Du 23 septembre, voyage en poste à Cramayel pour le rétablissement des décorations qui étaient gâtées, 60 livres.

« Du 8 octobre, un grand rideau de salon (peint) en marbre et rehaussé d'or, accordé à la décoration de la chambre dorée, orné de glaces, commodes, vases, cristaux, fleurs, baromètre, thermomètre, pendule; ledit rideau servant pour l'*Ecossaise,* estimé 160 livres. — Réduit à 144 livres.

« Pour la décoration de la chambre rustique, l'escalier et la ferme du moulin de *Henri IV,* la ferme des *Plaideurs,* le rideau de la galerie des réformés, celui de l'*Écossaise,* le balcon du *Rossignol,* 196 aulnes de toile, 313 livres 12 sols.

« Plus les frais de tenture, couture, etc., 200 livres. »

Si l'on voulait établir le prix complet des décors, il faudrait ajouter aux sommes payées au peintre le coût des châssis en bois fournis par Lefèvre, menuisier des bâtiments du Roi; mais ces augmentations seraient de peu d'importance. Ainsi, il a préparé pour la chambre rustique 8 châssis au prix de 76 livres; une ferme pour les *Plaideurs*, 6 châssis avec porte, deux fenêtres et soupirail, 55 livres 10 sols, etc. La fourniture capitale de Lefèvre est celle des 20 faux châssis supportant les décors en scène, avec roulettes, crochets, 23 poulies et moufles; cet article s'élève à 807 livres.

C'est un autre menuisier parisien, Rezé, qui remplissait l'emploi de machiniste à Cramayel. On le mandait pour chaque représentation; il venait « équiper le théâtre », selon son expression, et était ordinairement accompagné de deux ou trois compagnons, les nommés Lucas, Versaille et Périac. C'est lui qui faisait transporter les décors préparés à Paris, les mettait en place, fournissait les biscuits d'éclairage et servait les acteurs. Ses journées lui étaient comptées 6 livres, non compris, bien entendu, les frais de voyage.

L'un des mémoires de Rezé, réglé par l'architecte Mac-Laurin, nous apprend qu'on a joué pour la première fois à Cramayel le 15 août 1768, et qu'il y eut jusqu'à la fin de la saison quatre autres représentations; nous ne connaissons les dates que pour trois seulement : 8 septembre, 4 et 16 octobre.

Dès le 4 avril précédent, Rezé était parti de la capitale avec un grand chariot à trois chevaux, emprunté aux Menus-Plaisirs du Roi, pour transporter les premiers décors; le même chariot revint à Cramayel les 13, 21 et 30 juillet. Enfin, le 13 août, l'avant-veille de l'inauguration du théâtre, était arrivée « la chambre rustique ».

Le 8 septembre, Rezé est encore sur la brèche avec ses ouvriers, Versaille et Périac; ce voyage leur est payé 40 livres. Le 3 octobre, c'est Lucas qui vient « pour équiper le *Rossignol* », et il rentre à Paris le 5 au soir. Le 15, Versaille part à son tour « pour équiper un rideau de chambre », et reste avec Rezé afin de servir le théâtre le lendemain; on lui paye 18 livres.

Trois articles du mémoire que nous analysons sont ainsi conçus :

« Fourni 90 biscuits de suif, en cinq fois, à 15 sols pièce...

« Deux livres de mèches en cire blanche pour refaire les biscuits à Cramayel, 4 livres 10 sols; — plus, donné aux hommes des Menus-Plaisirs, qui ont prêté le chariot, pour boire, 6 livres. »

Nous ne saurions dire si les représentations furent brillantes, ni quels artistes y ont figuré à côté de Préville et d'un M. de Péronne, qui sont seuls cités dans les documents mis à notre disposition. On sait seulement que Benjamin de La Borde et madame Binet de Marchais, frère et sœur de madame Fontaine de Cramayel, étaient très-capables de prêter leur utile concours. Benjamin de La Borde, habitué des coulisses, et l'un des adorateurs de mademoiselle Guimard, fut l'ordonnateur des spectacles que la célèbre danseuse donna chez elle quelques années plus tard; quant à la jolie et spirituelle madame de Marchais, qui devint comtesse d'Angiviller, — la Récamier de son temps, — elle avait joué la comédie à Berny, chez le comte de Clermont, et se faisait applaudir aux spectacles des Petits-Appartements [1].

Le fermier général Fontaine, d'ailleurs, recevait nombreuse société, et ne devait pas manquer d'artistes amateurs. A chaque automne, son château de Cramayel était le rendez-vous de parents, d'amis, de financiers et d'hommes de lettres; nous citerons au hasard, parmi les habitués, son frère Louis Fontaine, le comte d'Angiviller, le président Portail, Dupin de Francueil, Geoffroy de Montgé, Grimod de La Reynière père, Bouret, Guesdon, Crébillon fils, Marmontel, le jeune Bernardin de Saint-Pierre, le cardinal de Bernis, etc.

Si madame de Pompadour eût vécu encore en 1768, elle se fût trouvée sans doute parmi les invités à l'inauguration du théâtre des seigneurs de Cramayel, car la favorite les connaissait beaucoup; elle avait assisté à leur mariage, après avoir signé au contrat, le

[1] Élisabeth-Josèphe de Laborde, née en 1731, sœur puînée de madame Fontaine, épousa en 1747 Gérard Binet, baron de Marchais, officier de Saint-Louis, premier valet de chambre du Roi et gouverneur du Louvre.

Elle avait été pendant quinze ans la très-impérieuse maîtresse du comte d'Angiviller (Charles-Claude de Flahaut de La Billarderie), directeur des bâtiments du Roi et membre de l'Académie des sciences, lorsqu'elle devint sa très-soumise épouse après la mort de M. de Marchais.

Madame Campan la représente petite, jolie, instruite, ayant les bonnes grâces de Louis XV, en raison de l'amitié que lui portait madame de Pompadour. Femme d'esprit et de goût, la comtesse d'Angiviller disputa avantageusement à madame Geoffrin, à madame Doublet et à la marquise de Lambert la dictature officieuse de la république des lettres. Elle est morte à Versailles le 14 mars 1808, dans un hôtel transformé aujourd'hui en petit séminaire.

7 février 1747 [1], comme amie de mademoiselle de La Borde, ainsi que son père, François Poisson de Lucy, son frère Abel-François Poisson de Vendières, — futur marquis de Marigny, — et son oncle par alliance, Ch.-F.-Paul Le Normant, directeur général des bâtiments du Roi. Elle était même un peu parente du beau-frère de madame de Cramayel, — Gérard Binet, baron de Marchais, — à qui elle avait certaine obligation pour l'avoir introduite auprès de Louis XV.

A l'automne de 1769, les habitués reprirent le chemin du théâtre de Cramayel. Des fournitures de « biscuits en faïence à 6 mèches » figurent cette fois dans les comptes, avec 260 bobèches de cuivre soudées, pour tenir les mèches, et 200 terrines de suif, en deux fois, pour éclairer les cours.

Le tapissier Obry, de Paris, « accommode le théâtre pour la fête de Monsieur », et fournit 50 livres de bourre pour les bancs des loges.

Le 15 octobre, il y eut soirée. Rezé avait envoyé deux nouveaux châssis de décor. Le peintre Deleuze exécute « un salon », de façon à laisser en place la ferme à porte ouvrante toute servie derrière le rideau; dépense, 165 livres 12 sols.

L'année suivante, du 23 au 27 mai 1770, les machinistes démontent toutes les décorations pour livrer la place aux maçons, qui opèrent quelques changements. Les 19, 20, 22, 23, 24 et 25 juin, les ouvriers de Rezé sont occupés à tout remettre en place; celui-ci fournit des banquettes à dossier pour le parterre; dépense, 581 livres.

Le parterre du théâtre de Cramayel était donc mieux traité que celui de l'Odéon, par exemple, où il n'y eut de banquettes qu'à partir de l'année 1782.

Le 15 août 1770, Rezé part encore de Paris pour « servir le théâtre » et reste deux jours au château de M. Fontaine; on joua sans doute le 16.

Après cette date, il n'y a plus trace de représentations jusqu'au mois de novembre 1772.

C'est, croyons-nous, à l'année 1772 que se rapporte le billet suivant de la main de madame Fontaine :

[1] Contrat devant Chomel, notaire à Paris.

« Madame de Cramayel se recommande aux bonnes grâces de M. Préville, dont l'obligeance égale le talent, et compte toujours sur luy avant dimanche.

« Ce 10 novembre. »

Préville, de la Comédie française, venait précisément de marier une de ses filles à François Guesdon, intéressé dans les affaires du Roi et l'un des invités ordinaires de Cramayel.

Il y eut représentation le 15 novembre, et la note de dépenses payée à Rezé le 18 juillet 1773, ne s'éleva qu'à 18 livres.

Ce fut très-probablement la dernière fête théâtrale donnée dans ce château, que Louis XV venait d'ériger en marquisat.

En 1774, le Roi mourut, et cinq ans après, le 24 avril 1779, le marquis de Cramayel succombait à son tour, âgé de soixante-sept ans [1].

Du théâtre, aussi bien que du château dont il dépendait, il ne reste plus rien depuis 1824. Un souvenir pourtant est là, debout, isolé, à petite distance des deux fermes de Cramayel, exploitées encore aujourd'hui par une famille d'agriculteurs distingués, qui était déjà fixée en cet endroit lorsque se donnaient les fêtes dont nous venons de parler. Ce souvenir est un obélisque en pierre, de 25 mètres de hauteur, surmonté d'une boule dorée, érigé en 1767 par M. Fontaine, vingt ans après son mariage; c'était un monument en l'honneur de l'union conjugale des châtelains, comme le rapporte d'Argenville, et ainsi d'ailleurs que l'atteste l'inscription gravée sur le socle.

Parmi les papiers provenant de la famille Fontaine qu'il m'a été permis de compulser, se trouvaient aussi les mémoires relatifs à l'érection de cette pyramide, toujours sous la direction de Mac-Laurin.

A partir du mois de septembre 1766, Dumas, charpentier à Paris, posa les échafaudages; Richard, entrepreneur au faubourg Saint-Honoré, construisit l'obélisque en pierre de Creteil; Lucotte, serrurier-mécanicien du Roi, fournit, en avril 1767, le globe en

[1] Il avait cédé sa place de fermier général à François Leroy de Senneville, le 1er octobre 1771, et continuait à décorer ses habitations. En 1777, il paye encore des sculptures à Augé, Pineau fils, Hauré, Chevallier, etc. Ferneix (ou Fernex), sculpteur du duc d'Orléans, était chargé de l'entretien des statues à Paris et à Cramayel.

cuivre doré; enfin, Charvet jeune, marbrier, grava l'inscription.

M. Fontaine ne dépensa pas moins de 14,285 livres 9 sols 3 deniers pour cet obélisque, qui seul devait survivre à la destruction du parc, du théâtre et du château de Cramayel.

Th. Lhuillier,

Vice-président de la Société d'archéologie de Seine-et-Marne (section de Melun), correspondant du Ministère de l'Instruction publique pour les travaux historiques.

ANNEXES

I

COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS.

Président.

M. Jules FERRY, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

Vice-président.

M. Paul MANTZ, O✻, directeur général des Beaux-Arts.

Secrétaire.

M. Gustave OLLENDORFF, chef du bureau des Musées et des Expositions.

Secrétaire rapporteur.

M. Henry JOUIN, attaché à l'Administration des Beaux-Arts, archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

I

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

M. ARAGO (Etienne), conservateur du Musée du Luxembourg, boulevard Saint-Michel, 64.

BAIGNIÈRES (Arthur), critique d'art, rue du Général Foy, 4.

BARBET DE JOUY, O✻, administrateur honoraire des Musées nationaux, quai Voltaire, 1.

BURTY (Philippe), ✻, critique d'art, boulevard des Batignolles, 11 *bis*.

CAIX DE SAINT-AYMOUR (de), membre du Conseil général de l'Oise et de la Commission des monuments historiques, rue de Milan, 11 *bis*.

MM. CASIMIR-PÉRIER (Paul), député, rue du Général Foy, 16.
CHAMPFLEURY, ✻, conservateur des collections à la Manufacture de Sèvres.
CLÉMENT (Charles), ✻, critique d'art, rue de Berlin, 29.
GONSE, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, rue Favart, 8.
GUIFFREY, archiviste aux Archives nationales, rue d'Hauteville, 1.
HAVARD (Henry), ✻, critique d'art, rue Fénelon, 13.
HOUSSAYE (Henry), ✻, critique d'art, rue Léonard de Vinci, 5.
LAFENESTRE, (Georges), ✻, Inspecteur des Beaux-Arts, commissaire général des expositions d'œuvres d'art, rue Jacob, 23.
LANGLOIS DE NEUVILLE, O✻, directeur de la comptabilité générale au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, rue d'Amsterdam, 21.
LAUTH, ✻, administrateur de la manufacture de Sèvres.
LIESVILLE (de), publiciste, rue Gauthey, 28.
MICHAUX ✻, ancien chef de la division des Beaux-Arts à la préfecture de la Seine, rue Reynouard, 69 (Passy).
MONTAIGLON (de), ✻, professeur à l'École des Chartes, place des Vosges, 9.
MUNTZ, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Pernelle, 8.
SCHOELCHER, sénateur, rue Hippolyte Lebas, 1.
VÉRON, rédacteur en chef de l'*Art*, avenue de l'Opéra, 33.

II

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT

Membres.

MM. ABOUT (Edmond), O✻, critique d'art, rue de Douaï, 6.
BALLU (Roger), inspecteur des Beaux-Arts, rue de Boulogne, 10 *bis*.
BARDOUX, ancien député, rue de Naples, 72.
BELLAY, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Blanche, 72.
BERGER (Georges), C✻, critique d'art, rue Legendre, 8.
BOESWILWALD, C✻, inspecteur général des monuments historiques, rue Hautefeuille, 19.
CASTAGNARY, conseiller d'État, critique d'art, rue Duperré, 2.
CHARTON, sénateur, rue Saint-Martin, 31 (Versailles).

MM. CHIPIEZ, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Bréa, 20.

DELABORDE (vicomte Henri), O✻, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, quai Conti, 25.

DUBOIS (Paul), O✻, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Bonaparte, 14.

GRUYER, membre de l'Institut, conservateur au Musée du Louvre, rue de l'Arcade, 22.

GUILLAUME, G✻, membre de l'Académie des Beaux-Arts, boulevard Saint-Germain, 248.

KAEMPFEN, inspecteur des Beaux-Arts, rue Godot de Mauroy, 10.

LOUVRIER DE LAJOLAIS, ✻, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, rue de l'École de Médecine, 5.

LIOUVILLE, député, quai Malaquais, 3.

LECONTE, député, rue Bonaparte, 27.

MILLAUD (Edouard), sénateur, avenue Kléber, 68.

NARJOUX, ✻, architecte de la ville de Paris, rue Vaneau, 29.

NUITTER, ✻, conservateur des archives de l'Opéra, rue du Faubourg Saint-Honoré, 83.

OSMOY (comte d'), député, rue Saint-Lazare, 56.

PERRIN (Émile), C✻, membre de l'Académie des Beaux-Arts, administrateur général du Théâtre-Français, rue de Richelieu, 6.

PILLET, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Saint-Sulpice, 18.

RUPRICH-ROBERT, O✻, inspecteur général des Monuments historiques, rue d'Assas, 10.

THOMAS (Ambroise), GO✻, membre de l'Académie des Beaux-Arts, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, rue du Faubourg-Poissonnière, 15.

VAUCORBEIL, O✻, directeur de l'Opéra, rue Caumartin, 18.

II

MEMBRES NON RÉSIDANT ET CORRESPONDANTS

DU COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS

ALLIER.	M. Bariau, conservateur du Musée, à Moulins, *membre non résidant.*
ALPES-MARITIMES. . .	M. Chabal-Dussurgey, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, à Nice, *membre non résidant.*
AUBE	M. Gréau, président de la Société des Amis des arts, à Troyes, *membre non résidant.*
BOUCHES-DU-RHONE. .	MM. Bouillon-Landais, conservateur du Musée, Marseille, *correspondant.*
	Berluc-Pérussis (de), président honoraire de la Société académique des Basses-Alpes, à Aix, *membre non résidant.*
	Roux (Jules), président de la Société des Amis des arts, à Marseille, *membre non résidant.*
CALVADOS.	MM. Travers (Emile), archiviste-paléographe, à Caen, *correspondant.*
	Colin (Paul), inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Caen, à Paris, *membre non résidant.*
CORSE.	M. Peraldi, conservateur du Musée, à Ajaccio, *correspondant.*
DORDOGNE	M. l'abbé Cheyssac, curé de Laroche-Chalais, *correspondant.*
DOUBS.	M. Castan (Auguste), ✻, secrétaire de la Société d'émulation du Doubs, *membre non résidant.*
EURE-ET-LOIR.	M. Roussel, propriétaire à Anet, *correspondant.*
GARD	M. Lenthéric, ingénieur des Ponts et Chaussées, Nîmes, *membre non résidant.*

GIRONDE.	MM. Vallet, conservateur du Musée de peinture, à Bordeaux, *correspondant*.
	Braquehaye, directeur de l'école municipale de dessin, à Bordeaux, *correspondant*.
	Marionneau, *correspondant*.
HÉRAULT.	M. Michel (Ernest), ✻, conservateur du Musée, à Montpellier, *correspondant*.
INDRE-ET-LOIRE. . . .	M. Laurent, conservateur du Musée, à Tours, *correspondant*.
LOIRET.	MM. Noel, professeur d'architecture à l'École de dessin, à Orléans, *correspondant*.
	Marcille (Eudoxe), ✻, conservateur du Musée d'Orléans, *membre non résidant*.
	Edmond Michel, ✻, *membre non résidant*.
MAINE-ET-LOIRE. . . .	MM. Dauban, ✻, conservateur du Musée d'Angers, *correspondant*.
	Port (Célestin), archiviste-paléographe du département, à Angers, *membre non résidant*.
HAUTE-MARNE.. . . .	M. Brocard (Henry), conservateur du Musée, à Langres, *correspondant*.
MAYENNE.	M. Abraham (Tancrède), conservateur du Musée, à Château-Gontier, *correspondant*.
MEURTHE-ET-MOSELLE.	M. Cournault, conservateur du Musée lorrain, à Nancy, *correspondant*.
NORD	MM. Houdoy (Jules), ex-administrateur des Musées de Lille, *membre non résidant*.
	Durieux, secrétaire général de la Société d'émulation, à Cambrai, *correspondant*.
	Dutert, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Douai, à Paris, *membre non résidant*.
RHONE.	MM. Rondot (Natalis), ✻O, à Lyon, *membre non résidant*.
	Mollière, président de la Société des Amis des arts de Lyon, *membre non résidant*.
	Charvet (Léon), inspecteur de l'Enseignement du dessin, à Lyon, *membre non résidant*.
	Giraud, conservateur du Musée d'archéologie, à Lyon, *correspondant*.
	Georges (G.), architecte, à Lyon, *correspondant*.

SEINE-ET-OISE.	M. Délerot, bibliothécaire de la ville de Versailles, *membre non résidant.*
SEINE-INFÉRIEURE. . .	MM. G. Le Breton, directeur du Musée céramique, à Rouen, *correspondant.*
	Pelletier, président de la Société industrielle, à Elbeuf, *membre non résidant.*
	Hue, conservateur du Musée de Fécamp, *correspondant.*
TARN	M. Jolibois (Emile), conservateur du Musée, à Albi, *correspondant.*

III

RÉCOMPENSES

ACCORDÉES AUX DÉLÉGUÉS DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS, SUR LA PROPOSITION DU COMITÉ, DE 1877 A 1881

Chevaliers de la Légion d'honneur.

MM.

MARCILLE (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans. — Décret du 19 avril 1879.

MICHEL (Edmond), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 3 avril 1881.

Officiers de l'Instruction publique.

MM.

ALEGRE (Léon), conservateur, fondateur du Musée-Bibliothèque de la ville de Bagnols (Gard), officier d'académie en décembre 1869. — Arrêté du 19 avril 1881.

DURIEUX, secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai. — Arrêté du 2 avril 1880.

MARIONNEAU, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Bordeaux. — Officier d'Académie du 7 avril 1877. — O. I. Arrêté du 15 avril 1882.

PORT (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire. — Arrêté du 20 avril 1878.

Officiers d'Académie.

MM.

ABRAHAM (Tancrède), conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne. — Arrêté du 18 avril 1879.

BILLOT (Achille), artiste peintre, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art du Jura et de la Société d'Émulation du même département. — Arrêté du 20 avril 1881.

Buret, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen. — Arrêté du 20 avril 1881.

Braquehaye, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Brès, membre de la Société des Amis des arts de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Brocard (Henry), conservateur du Musée de Langres, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts. — Arrêté du 2 avril 1880.

Cambon (Armand), président de la Société des sciences, agriculture et belles-lettres de Tarn-et-Garonne, membre de la Société archéologique du même département, conservateur du Musée de Montauban. — Arrêté du 19 avril 1881.

Chardon, archiviste du département de la Sarthe. — Arrêté du 7 avril 1877.

Cheyssac (l'abbé), membre de la Société historique et archéologique du Périgord. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dauban, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Poitiers, conservateur du Musée d'Angers. — Arrêté du 18 avril 1879.

Delerot, bibliothécaire de la ville de Versailles. — Arrêté du 18 avril 1879.

Desavary, secrétaire de la Société artésienne des Amis des arts, à Arras. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collége de Honfleur. — Arrêté du 2 avril 1880.

Duboz (Félix), secrétaire du comité d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts de Tours. — Arrêté du 19 avril 1881.

Dubroc de Ségange, membre correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Moulins (Allier). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Dugasseau, conservateur du Musée du Mans (Sarthe). — Arrêté du 27 avril 1878.

George, architecte, à Lyon (Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Herluison, auteur-éditeur, à Orléans (Loiret). — Arrêté du 7 avril 1877.

Hervé, membre d'honneur de la musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique de Paris. — Arrêté du 2 avril 1880.

Jacquot, membre du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens, à Nancy. — Arrêté du 15 avril 1882.

Jolibois (Emile), secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi. — Arrêté du 18 avril 1879.

Laferrière (l'abbé), président de la Commission des arts et monuments, à Saintes (Charente-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Laurent, conservateur du Musée, à Tours (Indre-et-Loire). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Breton (Gaston), conservateur du Musée céramique de Rouen (Seine-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Hénaff, inspecteur de l'enseignement du dessin, à Rennes. — Arrêté du 2 avril 1880.

Michel (Edmond), membre de la Société des antiquaires de France, à Fontenay-sur-Loing. — Arrêté du 27 avril 1878.

Midoux, membre de la Société académique de Laon. — Arrêté du 18 avril 1879.

Noel, architecte, professeur à l'Ecole de dessin d'Orléans. — Arrêté du 18 avril 1879.

Parrocel, membre de l'Académie des sciences, arts et lettres de Marseille. — Arrêté du 18 avril 1879.

Roman (J.), auteur de l'Inventaire des richesses d'art du département des Alpes-Maritimes. — Arrêté du 2 avril 1880.

Roussel, propriétaire, à Anet (Eure-et-Loir). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Vidal (Léon), membre de la Société de statistique de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

IV

SOCIÉTÉS

Correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France

1877-1882.

AISNE

LAON . . . . . Société académique.

SAINT-QUENTIN . . . Société académique des sciences, arts et belles-lettres, agriculture et industrie.

VERVINS . . . . . Société archéologique.

ALGÉRIE

ALGER . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

Société des Beaux-Arts, sciences et belles-lettres.

CONSTANTINE . . . . Société archéologique.

ALLIER

MOULINS . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ALPES-MARITIMES

NICE . . . . . Société des Beaux-Arts.

ALPES (HAUTES-)

GAP . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ARDÈCHE

LES VANS . . . . . Société historique et archéologique.

ARIÉGE

FOIX . . . . . Société philotechnique.

AUBE

Troyes.	Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres de l'Aube.
—	Société des Amis des arts.

BOUCHES-DU-RHONE

Aix	Académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres.
Marseille	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Société de statistique.
—	Société artistique.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

CALVADOS

Caen.	Société des Beaux-Arts.
Falaise.	Société d'agriculture, arts et belles-lettres.

CHARENTE

Angoulême.	Société d'agriculture, sciences, arts et commerce de la Charente.

CHARENTE-INFÉRIEURE

La Rochelle. . . .	Société des Amis des arts.
Saintes.	Société des archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis.
—	Commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure.
Saint-Jean-d'Angély.	Académie des muses santones.

CHER

Bourges	Comité du Musée.
—	Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art.

CORRÈZE

Tulle	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

CORSE

Ajaccio.	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

COTE-D'OR

Dijon. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

COTES-DU-NORD

Saint-Brieuc . . . . Société d'émulation des Côtes-du-Nord.

DORDOGNE

Périgueux . . . . . Société historique et archéologique du Périgord.

DOUBS

Besançon. . . . . Société d'émulation du Doubs.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Montbéliard . . . . Société d'Émulation.

EURE-ET-LOIR

Chartres. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique d'Eure-et-Loir.

FINISTÈRE

Brest. . . . . Société académique.
Quimper . . . . . Société archéologique du Finistère.

GARD

Nîmes . . . . . Comité de l'art chrétien.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société artistique du Gard.
— . . . . . Commission municipale des Beaux-Arts.
— . . . . . Académie de Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

Toulouse. . . . . Société archéologique du midi de la France.

GIRONDE

Bordeaux . . . . . Société archéologique de la Gironde
— . . . . . Société philomathique.

HÉRAULT

Montpellier . . . . Société artistique de l'Hérault.

INDRE-ET-LOIRE

Tours . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Touraine.

JURA

Lons-le-Saulnier. . Société d'émulation du Jura.
— . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

LANDES

Dax . . . . . Société de Borda.

LOIRE (HAUTE-)

Le Puy. . . . . Société des Amis des sciences, de l'industrie et des arts.

LOIRE-INFÉRIEURE

Nantes. . . . . Commission du Musée municipal de peinture et de sculpture.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure.
— . . . . . Société académique de la Loire-Inférieure.

LOIRET

Orléans . . . . . Société archéologique et historique de l'Orléanais.
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts.

LOIR-ET-CHER

Blois	Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société philharmonique.
—	Société de Sainte-Cécile.

LOT

Cahors.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.

LOT-ET-GARONNE

Agen	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.

MAINE-ET-LOIRE

Angers	Société académique de Maine-et-Loire.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Comité historique et artistique de l'Ouest.
—	Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers.

MANCHE

Saint-Lo.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Coutances	Société académique du Cotentin.
Avranches	Société d'archéologie, de littérature, sciences et arts.
Cherbourg	Société artistique et industrielle.
—	Société musicale *l'Union cherbourgeoise*.

MARNE

Chalons	Société d'agriculture, commerce, sciences et arts de la Marne.
Reims.	Société des arts réunis.

MARNE (HAUTE-)

Langres	Société historique et archéologique.

MAYENNE

LAVAL . . . . . Société des Arts réunis de la Mayenne.
— . . . . . Commission historique et archéologique.

MEURTHE-ET-MOSELLE

NANCY . . . . . Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain.
— . . . . . Association des artistes musiciens de Nancy.

NIÈVRE

NEVERS. . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

NORD

LILLE. . . . . Commission historique du département du Nord.
CAMBRAI . . . . . Société d'Émulation.

OISE

BEAUVAIS. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ORNE

ALENÇON . . . . . Commission des archives.

PAS-DE-CALAIS

ARRAS . . . . . Académie des sciences, lettres et arts.
— . . . . . Union artistique du Pas-de-Calais.
— . . . . . Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.
— . . . . . Commission des antiquités départementales.
— . . . . . Société artésienne des Amis des arts.
BOULOGNE-SUR-MER . Société boulonnaise des Amis des arts.

PYRÉNÉES (BASSES-).

BAYONNE . . . . . Société des sciences, lettres et arts.
PAU . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

PERPIGNAN . . . . . Société scientifique, agricole et littéraire.

TABLE DES MATIÈRES

DISCOURS, PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS.

Pages.

Procès-verbaux des séances 3

Discours de M. Paul Mantz, directeur général des Beaux-Arts, président de la séance du 12 avril. 4

Communications et lectures 8

Discours de M. Kaempfen, président de la séance du 13 avril. 10

Communications et lectures 13

Discours de M. Nuitter, président de la séance du 14 avril 15

Communications et lectures. 21

Rapport général sur les travaux de la session, par M. Henry Jouin, secrétaire rapporteur, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France 23

Séance générale du 15 avril.. 41

Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts 42

Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts. 53

MÉMOIRES LUS EN SÉANCES PUBLIQUES.

I. L'Église des Jésuites à Cambrai, 1692. — M. A. Durieux. 57

II. Album de la cathédrale de Sainte-Cécile d'Alby. — M. Émile Jolibois 68

III. Le Canon d'autel de Fontevrault au Musée de Naples. — M. Auguste Castan. 72

IV. Églises peintes du département des Hautes-Alpes. — M. J. Roman. 80

V. Peintures murales au château d'Écouen. — M. A. Gallet. 89

VI. Découverte d'un Torse de femme provenant d'une statue romaine colossale. — M. Félix Voulot 96

VII. Gaspard Marsy. — M. A. Durieux 99

VIII. Chef de saint Martin en argent doré et émaillé, XIVe siècle. — M. E. Rupin 108

IX. Le sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne et l'Académie de Rouen. — M. Gaston Le Breton 121

Pages

X. Correspondance de Jean-Baptiste Lemoyne et de l'intendant de Tourny. — M. Charles Marionneau. 150
XI. De la décoration céramique par impression. — M. Léon Vidal 157
XII. Quelques idées au sujet de l'enseignement des arts décoratifs en province. — M. E. L. G. Charvet. 165
XIII. Union artistique du Pas-de-Calais. — M. J. Boutry. . . 184
XIV. Exposition des Écoles de dessin de la Mayenne. — M. Tancrède Abraham 189
XV. Étude sur les instruments de musique figurés dans plusieurs Églises du diocèse de Soissons-Laon. — M. A. de Florival 191
XVI. La tablature des guitares espagnoles et italiennes. — M. A. Hervé 205
XVII. La musique en Lorraine. — M. Albert Jacquot. 228
XVIII. Note sur les mystères provençaux récemment découverts dans le département des Hautes-Alpes, et en particulier sur le mystère de Saint-Antoine de Viennois. — P. Guillaume 238
XIX. Le château de Cramayel en Brie et son théâtre au XVIIIe siècle. — Th. Lhuillier. 268

ANNEXES.

I. Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements . . 287
§ I. Section de l'Histoire de l'Art. 287
§ II. Section de l'Enseignement. 288

II. Membres non résidant et correspondants du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 290
III. Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 293
IV. Sociétés correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts et la commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. 1877-1882 296

PARIS. TYPOGRAPHIE E. PLON ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 87

30 F81 1882

France - Min.de l'instr.publique...

Reunion des sociétés des beaux-arts

DATE	ISSUED TO

30
F81
1882